Министерство образования и науки Российской Федерации

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИИ ТГУ)
Факультет иностранных языков
Кафедра английской филологии

УДК 81’25

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП
д-р педагогических наук, профессор
_____С. К. Гураль
«____»_____2016 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО И ИХ ПЕРЕВОДОВ

по специальности 45.05.01 – Перевод и переводоведение

Куринная Маргарита Андреевна

Руководитель

старший преподаватель
кафедры английской филологии
_____Травина И. И.

Автор работы
_____Куринная М. А.

Томск – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ЕГО ОСОБЕННОСТИ 6

1.1. Определение художественного перевода. Основные характеристики и черты 6

1.2. Личность автора художественного произведения 13

1.3. Предпереводческий анализ текста художественного произведения 19

ГЛАВА II. ЭДГАР АЛЛАН ПО – МАСШТАБ ЛИЧНОСТИ АВТОРА В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА 29

2.1. Биография Эдгара Аллана По 29

2.2. Американский романтизм. Новеллистика Эдгара Аллана По 34

ГЛАВА III. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА EDGAR ALLAN POE “THE BLACK CAT”. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА В. А. ХИНКИСА 40

3.1. Стилистический анализ рассказа Edgar Allan Poe “The Black Cat” 40

3.2. Анализ перевода В.А. Хинкиса 48

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 57

Приложение А 59

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 81

# ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию творчества выдающегося американского писателя XIX века Эдгара Аллана По. Причина обращения к личности и творчеству Эдгара По прежде всего заключается в масштабности влияния оказанного литератором на американскую литературу в частности, и на мировую в целом. Являясь представителем классики американской литературы, Эдгар По до сих пор остаётся заметной фигурой во многих областях современного искусства. Созданные им образы нашли своё отражение в самых разнообразных отраслях творческой деятельности и вдохновили множество писателей, музыкантов, сценаристов и прочих деятелей массовой культуры по всему миру на создание уникальных произведений. Значение его литературных трудов, в том числе теоретических, неоценимо в масштабах мирового искусства.

На сегодняшний день кардинально изменилась позиция переводчика и переводческая деятельность в целом. В связи с глобализацией, современный переводчик иначе смотрит на перевод, и потому анализ переводов, выполненных ранее, может привести к выявлению принципиально новых смыслов и способов их передачи на современный русский язык с учётом современных тенденций в творчестве.

**Актуальность** данного исследования продиктована неослабляющим интересом к творчеству Эгара Аллана По в современном искусстве: многие артисты самых различных жанров черпали вдохновение в работах По. В репертуаре американского певца, поэта и композитора Лу Рида присутствует концептуальный альбом под названием “The Raven”; творчество Эдгара По находит отражение в песнях британской рок-группы Iron Maiden; Эдгар По упоминается в текстах современного рэп-исполнителя Oxxxymirona и у многих других исполнителей самых разнообразных жанров. Экранизация произведений Эдгара По в последнее время приобрела особую популярность:

- в 2007 году Стюартом Гордоном был снят сериал, под названием «Мастера ужасов», один из эпизодов которого посвящён рассказу Эдгара По “The Black Cat”;
- в 2012 году на экраны выходит автобиографический триллер Джеймса Мактига «Ворон», повествующий о жизни писателя;
- в 2013 году стартовал детективный сериал «Последователи», в основе сюжета которого лежат произведения Эдгара По.
- В 2014 году Брэд Андерсон снял фильм «Обитель проклятых» — собственную интерпретацию рассказа «Система доктора Смоля и профессора Перро»;

Эти и многие другие примеры влияния писателя на современную культуру свидетельствуют об актуальности исследования.

**Объектом** исследования выступает произведение Эдгара Аллана По в оригинале и его перевод, выполненный В.А. Хинкисом.

**Предметом** исследования является стилистический анализ оригинального текста произведения и компаративный анализ его перевода.

**Целью** работы является определение степени адекватности/эквивалентности перевода В.А. Хинкиса оригиналу.

**Задача** исследования заключается в сравнении текста оригинала и перевода и, в случае выявленных несоответствий, ошибок или неадекватности передачи, предложении собственного перевода.

При выполнении работы использовались следующие методы исследования:

- стилистический анализ
- компаративный анализ
- дискурс-анализ

Основными **источниками** выступали работы Edgar Allan Poe, А.Н. Николюкина, В.В. Виноградова, И.Р. Гальперина, В.Н. Комиссарова, Т.А. Казаковой, М.А. Бахтина, Р.К. Меньяр-Белоручева, Н.К. Гарбовского, П. Р. Палажченко, Dawn B. Sova и других.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованных источников и литературы приложения.

В первой главе приводится общая характеристика художественного перевода как особого вида перевода.

Вторая глава посвящена анализу творчества Эдгара Аллана По с учётом современной ему исторической и литературной обстановки, в сочетании с жизненными обстоятельствами писателя.

Третья глава представляет практическую часть исследования – в ней приводится анализ оригинального текста произведения Эдгара Аллана По “The Black Cat” и перевода В.А. Хинкиса.

# ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ЕГО ОСОБЕННОСТИ.

## 1.1 Определение художественного перевода. Основные характеристики и черты.

Художественный перевод представляет собой специфическую область в концепции современной теории перевода, заслуживающую отдельного рассмотрения в связи с уникальностью включенных в деятельность переводчика факторов и процессов. Ввиду их неоднозначности и сложности, в рамках художественного перевода возникает ряд связанных с данной деятельностью вопросов: что такое художественный перевод? Каковы взаимосвязи текста художественного перевода с исходным текстом? Почему переводчики возвращаются к уже известным переводам художественных произведений и переводят их снова? И почему переводы одного и того же художественного текста столь сильно отличаются друг от друга? Можно ли доверять переводчику и выполненному им переводу? Каков конечный продукт художественного перевода – что на самом деле читает получатель художественного текста на языке перевода? Возможен ли художественный перевод в принципе? [11]

Эти и многие другие вопросы до сих пор представляют интерес для исследователей, переводчиков-практиков и читателей художественных тестов. Понятие перевода само по себе является многогранным и не обладает чётко очерченными границами определения. По мнению многих лингвистов и теоретиков перевода, наиболее полной представляется интерпретация значения понятия «перевод» Н.К. Гарбовского:

«Перевод — это общественная функция коммуникативного посредничества между людьми, пользующимися разными языковыми системами, реализующаяся в ходе психофизической деятельности билингва по отражению реальной действительности на основе его индивидуальных способностей интерпретатора, осуществляющего переход от одной семиотической системы к другой с целью эквивалентной, т.е. максимально

полной, но всегда частичной, передачи системы смыслов, заключенной в исходном сообщении, от одного коммуниканта другому.» [8, с. 214]

Подобное определение, по мнению самого Гарбовского, очевидно предполагает междисциплинарный подход к пониманию перевода. [8]

Художественный перевод, в свою очередь, можно охарактеризовать как сложное и расплывчатое понятие, связанное с решением творческих задач межлитературного и межкультурного посредничества. Определения художественного перевода по большей части сводятся к сочетанию общих представлений о переводе как о естественном симбиозе науки и искусства. Научный аспект художественного перевода представляют знания крайне широкого круга проблем, связанных, прежде всего, с самим понятием художественного текста, меры художественности и границы между художественным и нехудожественным. [11]

Общественно-политический, научно-технический и художественный виды перевода выделяются на основе семасиологических связей языковых средств, преобладающих в текстах оригинала, то есть связей языкового знака с денотатом. [19]

Перевод общественно-политических текстов предполагает частое использование штампов и клише, представляющих собой языковые средства со стёртыми семасиологическими связями. Общественно-политическая терминология носит временный характер – её форма и существование тесно связаны со сменой социально-политических процессов в обществе. Характерной чертой научно-технических текстов является частое обращение к устойчивой терминологической базе той или иной области науки или техники. Таким образом, общественно-политические и научно–технические переводы предполагают дополнительную подготовку переводчика и являются подвластными опытному билингву, научившемуся находить и передавать сообщение. [19]

Художественный перевод, в свою очередь, обладает рядом особенностей в рамках использования языковых средств: для художественного текста

характерно использование языковых средств с временной семасиологической связью, то есть слов и словосочетаний в переносном значении. Благодаря этим средствам, в художественной речи создаётся яркое, нестандартное видение предмета или явления. Они индивидуализируют автора. К данному виду языковых средств относятся, прежде всего, художественные и выразительные средства языка – эпитеты, метафоры, метонимии, аллегории, гиперболы, литоты, сравнения, различные виды повторений и т.д. Здесь же могут быть выделены неологизмы, различные стихотворные структуры, а также жаргонизмы и провинциализмы, часто используемые авторами художественных произведений для более яркой передачи образа и характера героев. В художественном тексте выделяются воспроизводимые единицы, т. е. такие единицы, относительно которых переводчик принимает решение на перевод, что конкретизирует его задачи. Более того, художественный перевод требует не просто использования заученного материала – он предполагает речевое творчество. [19]

Таким образом, при анализе художественности текста, переводчик руководствуется характером использованных в нём языковых средств.

В сферу интересов науки о художественном переводе можно также включить знания в области сопоставимых языков, культурных и литературных традиций, осведомлённость о социальном и личном мире автора оригинального текста художественного произведения, о психологии литературного творчества и т.д. Творческий аспект, или непосредственно искусство художественного перевода, подразумевает под собой наличие у переводчика ряда специфических навыков и характеристик, таких как личное литературное мастерство, способность предвидеть литературные потребности своего времени и умение отвечать на неявные вопросы не просто в межлитературном, но даже шире – в межкультурном общении. Переводчик устанавливает относительное, хрупкое равновесие между оригинальным текстом художественного произведения и его художественным переводом, основываясь на персональном языковом и культурном опыте, а также на индивидуальном видении мира и личной

интерпретации явлений реальной действительности. Предполагается, что благодаря этому равновесию художественный перевод может быть признан достойным заместителем исходного текста в иноязычной культурной и литературной среде. [11]

Междисциплинарный характер художественного перевода очевиден: процесс перевода художественного произведения требует многогранности и многоаспектности знаний и навыков переводчика. Прежде всего, как и в случае с любым другим видом перевода, переводчик обязан иметь представление об основных положениях современной теории перевода, что, по сути, составляет часть его профессиональной компетенции и подразумевает наличие у него ряда навыков, уникальных для переводческой деятельности - способность вычленять единицы перевода в тексте оригинала, правильный выбор уровня эквивалентности для перевода, умение распознать готовые единицы для перевода в тексте оригинала, способность выделить инвариант перевода – сообщение, умение оценить информативность текста, навыки критики собственного переводного текста и т.д. В случае с художественным переводом выявляется необходимость анализа личности автора, его персональных черт характера, условий, при которых создавалось произведение – социальные движения, преобладающая идеология, политический строй и популярные культурные и литературные течения, современные автору, и их отражение на мировоззрении, мироощущении и творчестве писателя или поэта. В данном случае целесообразно обращение к таким дисциплинам как психология, история, социология, культурология, политология и т.д. Вид и жанр переводимого художественного произведения также определяют выбор переводческой стратегии, и потому в данной сфере переводчику особенно необходимы знания в области стилистики, ритмики, риторики и других литературных и лингвистических дисциплин в том, как они применимы к творчеству переводимого автора.

Отдельно можно выделить связь художественного перевода с литературоведением. Литературоведческая теория перевода представляет собой

набор теоретических взглядов на художественный перевод, весь донаучный и научный опыт, накопленный литературной критикой за все столетия его существования. Эти взгляды и представления изложены в работах по теории художественного перевода, а также в различных комментариях, предисловиях, дневниках и письмах писателей и поэтов, занимавшихся переводами. В истории художественного перевода в нашей стране неоценимый вклад в создание переводных произведений, занявших достойное место в национальной литературе, внесли такие великие литераторы как Жуковский, Пушкин, Чуковский, Пастернак и многие другие. У литературоведческой теории перевода, в отличие от лингвистической, есть характерная особенность – хотя, по сравнению с лингвистической теорией перевода, многим аспектам недостаёт научного обоснования, исследования перевода в рамках литературоведческой теории пытаются охватить весь текст художественного произведения в его оригинальном и переводном вариантах. При оценке перевода в центре внимания писателей-переводчиков оказывалось, прежде всего, впечатление, производимое на них как на читателей текста оригинала и текста собственного перевода: насколько впечатления совпадают, как точно передаётся настроение, вызывает ли текст перевода те же эмоции. Ввиду крайней субъективности, относительности и неточности категорий впечатления, настроения и эмоций, а также учитывая наличие примеров переводческих неудач, основанных на несоответствии в восприятии оригинального и переводного текстов, возникает такое понятие как «переводческий скептицизм», то есть полное отрицание возможности качественной передачи художественного текста на другой язык. [8]

Переводческий скептицизм имеет в своей основе различные мотивы. Примечательно то, что все аргументы в пользу недоверия переводу объективно существуют и заслуживают внимания. Помимо релевантной в рамках лингвистической теории перевода невозможности сохранения формы и содержания в переводе, существуют ещё, как минимум два аргумента, затрагивающих скорее интересы литературоведческой теории – это отражение в

языке народного, или национального, духа и неповторимость художественного вдохновения. Вопрос о попытке передать национальный дух в переводном произведении является одним из часто обсуждаемых в теории художественного перевода. На данном этапе наметившаяся установка на перевод культур, а не текстов, предположительно позволит если не раскрыть тайны национального духа, то хотя бы приблизится к их пониманию. [8]

Художественный текст отличается наличием уникальных единиц, имеющих тесную связь с внеязыковой действительностью, и представляющих особые трудности для перевода, так как подобная лексика является безэквивалентной. Наиболее ярким примером безэквивалентной лексики, используемой в художественных произведениях, являются реалии. Термин «реалия» рассматривается разными исследователями с разных сторон и с учётом различных признаков, категорий и соотношений. Сергей Влахов и Сидер Флорин в своей работе по исследованию непереводимого в переводе наиболее обобщённо определяют реалии как слова, которые называют элементы быта, культуры, фольклора и государственного устройства, социального строя и исторической эпохи, то есть специфические особенности народа или страны, чуждые другим народам или странам. [6]

Перевод реалий является частью важной проблемы передачи национального и исторического своеобразия, которая восходит к самому зарождению теории перевода как самостоятельной дисциплины. Реалии тесно связаны с внеязыковой действительностью. Вопрос об отражении внеязыковой действительности реалиями является одним из самых сложных в теории перевода и, в тоже время, представляет особую важность для переводчика художественной литературы. Реалии являются наиболее яркими выразителями колорита. Колорит представляет собой уникальное свойство объектов реальной действительности в их соотнесении с конкретной культурой и нацией. Именно колорит делает из нейтральной, «неокрашенной » лексической единицы реалию. [6] , [4]

Влахов и Флорин интерпретируют понятие «колорит» следующим образом:

«Колорит, в нашем понимании, - это та окрашенность слова, которую оно приобретает, благодаря принадлежности его референта – обозначаемого им объекта – к данному народу, определённой стране или местности, конкретной исторической эпохе, благодаря тому, что он, этот референт, характерен для культура, быта, традиции, - одним словом, особенностей действительности в данной стране или данном регионе, в данную историческую эпоху, в отличие от других стран, народов, эпох». [6, с. 105]

Национальная и историческая окрашенность реалии является новым значением, дополнительным к основному смысловому значению. Колорит представляет собой часть коннотативного значения реалии. Таким образом, коннотация и колорит являются частями значения, и, следовательно, подлежат переводу наравне с семантическим содержанием слова. В том случае если передача этих частей значения не осуществилась, если переводчик сумел передать только семантику лексической единицы, возникает утрата колорита, которая выражается для читателя перевода в неполноте восприятия образа, т.е., по сути, его искажении. [6] Некоторым исследователям представляется невозможной передача специфической системы образов и объектов реальной действительности, характерных для одной культуры, в совершенно иную систему реалий, присущих другому культурному сознанию, что является аргументом в пользу теории непереводимости художественных текстов.

Аргумент неповторимости художественного вдохновения на данном этапе исследований, проводимых в рамках анализа художественного перевода, серьёзному изучению ещё не подвергался. Хотя данный аргумент внешне представляется весьма идеалистичным и мистическим, он определённо заслуживает внимания. Очевидно, что художественное произведение, создаваемое под влиянием определённых факторов и условий, в том числе экстралингвистических – момент вдохновения, определённые эмоции и идеи, специфическая обстановка или жизненная ситуация и т.д., не может быть в

полной мере заново воспроизведено самим художником. В таком случае работа переводчика, творящего в совершенно иных обстоятельствах – другой жизненной ситуации, эмоциональном состоянии и, более того, оперирующего средствами другого языка, представляется вовсе неосуществимой. В качестве контраргумента к данному утверждению приводиться довод о том, что перевод существует на протяжении многих тысячелетий, а переводная литература занимает достойное место в литературе каждого народа. Однако вывод напрашивается сам собой: перевод представляет собой максимальное приближение к тексту оригинала, но никогда не является абсолютно точным его воспроизведением. [8]

В связи с этим Гарбовский предлагает рассматривать теорию перевода как «теорию относительного выбора»: данный выбор всегда является индивидуальным. В рамках литературоведческого подхода к переводу предполагается обращение к личности переводчика, предпринимается попытка понять его выбор и обосновать его решения исходя из его личностных качеств как художника. Работы переводчиков художественных произведений, даже тех, кто не создал ни одного оригинального произведения, всегда рассматривались и критиковались на одном уровне с творениями оригинальных писателей и поэтов - к ним применялись те же критерии оценки, те же приёмы литературной критики. Именно литературоведческий подход позволяет взглянуть на перевод как на искусство – искусство не в широком смысле слова как высочайший уровень мастерства в какой-либо сфере человеческой деятельности, а как на уникальную способность искусного воспроизведения действительности, в основе которой лежит её образное восприятие. Данный подход предоставляет возможность выявить категории, сближающие перевод с другими видами искусства. [8]

## 1.2. Личность автора художественного произведения

Изучение языка художественной литературы представляет собой специфическую задачу филологии, лингвистики эстетики, литературоведения, психологии. В область центральных проблем изучения языка художественных произведений, по мнению В.В. Виноградова, входят проблемы «языка (стиля) художественного произведения» и «языка (стиля) автора». [5, с.105] Обе проблемы, как считает учёный, опираются на понятие индивидуального стиля и обусловлены им. Само понятие *стиль,* как отмечает А.Н. Соколов, относится к числу научных терминов, которые не являются монополией какой-то одной науки. Данный термин может быть использован в таких науках как языкознание, литературоведение, искусствознание, эстетика. В зависимости от предмета науки понятие «стиль» приобретает в ней особое значение. [24] В рамках лингвистического исследования художественной литературы, Виноградов наиболее обобщённо определяет стиль как специфическую, исторически обусловленную, сложную, структурно единую и внутренне связанную систему средств и форм словесного творческого выражения. [5, с. 105] Таким образом, в художественных произведениях, их стилевой структуре воплощается отношение автора к литературному языку своей эпохи, к способам его понимания и интерпретирования, преобразования и поэтического использования. Внутренняя связь всех элементов стиля автора, принципы эстетического отбора и сочетания форм литературной речи образуют специфическое литературно-художественное единство, которое обусловливается общими тенденциями развития художественной литературы или эстетикой и поэтикой её отдельных направлений и жанров. [5]

Основной функцией литературно-художественного стиля является функция эстетического воздействия на читателя. В основе эстетической, художественной деятельности лежит творчество, то есть вид деятельности, целью которой является самовыражение. Писатель реализует своё отношение к действительности посредством создаваемых им художественных образов, в которых концентрируется мысль, апеллирующая непосредственно к чувствам читателя, что всегда вызывает ответную реакцию. По своему содержанию

эстетическая среда функционирования художественных прозаических произведений является оценочно-смысловой. В самых общих чертах её можно охарактеризовать такими эмоциональными качествами, как сентиментальный, пессимистический, трагический, комический, иронический, сатирический, прекрасный, безобразный и т.д. Условием реализации этих эстетических качеств, или функций, выступает художественное направление, представляющее собой определённую нормативную систему, определяющую как метод художественного творчества писателя, так и стилистическую определённость этого метода. [3]

Хотя художественный язык рассчитан на восприятие и понимание его на фоне общенационального языка, он принципиально отличается от него тем, что действительность языка художественного произведения представляет собой действительность целого художественного мира, вследствие чего языковые и внеязыковые стороны художественного произведения связаны более тесно, по сравнению с другими функциональными стилями. В прозаическом произведении речевой жанр персонифицирован. Коммуникативный процесс в нехудожественных функциональных стилях однослоен, то есть в роли коммуникантов выступают реальные люди – автор и читатель, которому передаётся научное информативное сообщение, в то время как в художественном произведении коммуникативный процесс является двуслойным: один коммуникативный слой образуют вымышленные коммуниканты, а другой – реальные автор-писатель и читающая публика. Таким образом, коммуникация в художественном произведении является фиктивной, или выдуманной, и осуществляется между фиктивными коммуникантами, которыми являются «образ автора» и «образ читателя». Под «образом читателя» Брандес и Проворотов понимают не действительную публику, оказавшуюся читательской массой конкретного писателя, а нечто сочинённое им: характер читателя, характер связи и формы контактов с ним определяет структуру художественного повествования. [3,с. 101]

«Образ автора» представляется как некая категория, представляющая собой замену реального писателя в фиктивном мире художественного произведения. Соколов утверждает, что понятие «образ автора» нуждается в дальнейшей доработке. Учёный ставит ряд вопросов, связанных с раскрытием понятия: как преломляется данное понятие в других искусствах, где отсутствует его «речевая структура», во всех ли литературных произведениях можно выделить образ автора, и т.д. Однако, несмотря на отсутствие конкретики в определении понятия, Соколов соглашается с утверждением, что образ автора или авторская личность составляют один из важнейших компонентов художественного произведения. Личность рассматривается как особое и самостоятельное условие художественного и стилевого своеобразия. [24,с. 156]

Брандес и Проворотов определяют образ автора с внутренней стороны как определённую точку зрения, формирующую содержание произведения, и с внешней стороны как определённую речевую организацию произведения, через которую просвечивает фигура повествователя во всех аспектах её функционирования. [3, с. 101]. В своей работе исследователи приводят типологию авторов-повествователей в прозаическом произведении:

1. Аукториальный автор-повествователь в форме «он». Данный автор находится вне действия произведения, но организует его. Он как бы исчезает из повествования, скрываясь за персонажами, и предстаёт в качестве наблюдателя. Каким он предстаёт перед читателем зависит от того, в какой роли он выступает – объективный издатель, историк-летописец, эрудированный литератор и т.д. Аукториальный автор может объективно вести повествование, а может вмешиваться в него. Даже если он как бы исчезает из повествования, он, тем не менее, существует, выступая в наиболее объективных ролях: репортёра, наблюдателя и т.д. [3], [37] В произведении Эдгара Аллана По “The Masque of the Red Death” встречаем: “ It was toward the close of the fifth or sixth month of his seclusion, and while the

pestilence raged most furiously abroad, that the Prince Prospero entertained his thousand friends at a masked ball of the most unusual magnificence.” («Это было к концу пятого или шестого месяца затворнической жизни, и в то время как чума свирепствовала за стенами самым неукротимым образом – принц Просперо пригласил свою тысячу на маскированный бал, отличавшийся самым необыкновенным великолепием». перевод Бальмонта [22]) В данном отрывке повествователь кажется незаметным. Однако стилистически окрашенные компоненты, включающие субъективную оценку - “pestilence raged most furiously abroad”, “ masked ball of the most unusual magnificence ” обнаруживают безликого повествователя как внимательного наблюдателя.

2. Персональный автор-повествователь в форме «я». Этот тип авторов крайне многообразен. В частности выделяются две основные формы такого повествователя – субъективная и объективная. Субъективная форма характеризуется большей индивидуализированностью. Персональный субъективный повествователь создаёт иллюзию отсутствия повествователя и повествования – он показывает, представляет, изображает. Такой повествователь может выступать в качестве очевидца, доверенного лица героя или главного героя. Персональный автор в форме «я» может сочетать в себе две функции – действующего лица и повествователя. Объективная форма повествователя в форме «я» подразумевает, что, как и аукториальный, повествователь находится вне или на периферии событий, выступая в роли свидетеля, наблюдателя, корреспондента. В случае с аукториальным повествователем описываемые события освещаются с внешней стороны, а в случае с объективной формой персонального повествователя в форме «я» - с внутренней. [3, 37] Многие рассказы Эдгара По ведутся именно от первого лица, в частности “The Black Cat”, “The Tell-Tale heart”, “The Pit and the Pendulum” и другие.
3. Персонифицированный автор-повествователь. К этому типу относится названный именем рассказчик, замещающий аукториального

повествователя. Несмотря на то, что повествователь выступает в форме «он», создаётся впечатление, что он является одним из персонажей произведения, более того, иногда он может прямо обращаться к героям, вмешиваясь в их жизнь. Такая форма повествования характеризуется особой композицией: «рассказ в рассказе» [3], [37]

Таким образом, писатель осуществляет себя и свою точку зрения на «образе автора-повествователя», являясь при этом неотъемлемой, живой частью созданного им художественного произведения. Образ автора, пишет Виноградов – это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества писателя. Иногда он также воплощает в себе и отражает элементы его художественно преобразованной биографии. [5] Исследователь определяет образ автора как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточением, фокусом целого». [5, с. 118]

Бахтин предлагает особое видение художественного произведения как «живого художественного события»: художественное произведение предлагается понимать не как объект чисто теоретического познания, лишённый событийной значимости, но как значимый момент единого события бытия. [2, с. 174]. Автор представляется как носитель акта художественного видения и творчества в событии бытия – он занимает ответственную позицию в этом событии, имеет дело с моментами этого события, и потому его произведение также представляет собой момент события. Согласно Бахтину, автор направлен на содержание, которое понимается как «жизненная, познавательно-этическая напряжённость героя» - он формирует и завершает героя, используя для этого определённый материал, в частности словесный, подчиняя этот материал своему художественному заданию, которое заключается в том, чтобы завершить данное познавательно-этическое напряжение. [2]

Таким образом, можно сделать вывод о том, что роль автора художественного произведения расширяется до границ ответственности перед собственным творением – художественное произведение является отражением мира через призму бытийного и эмоционального опыта индивидуального творца, оно неразрывно связано с создателем через его образ и требует должного внимания к завершённости своей структуры и образов, существуя при этом отдельно от своего создателя и функционируя как живой организм во всей своей целостности, состоятельности и непроникновенности.

### 3.3. Предпереводческий анализ художественного произведения.

Приступая к анализу художественного произведения, необходимо не только ознакомиться с самим текстом, но также и с его автором, с обстоятельствами его жизни и творчества.

Для осуществления качественного конкурентоспособного перевода переводчику необходимо понимать, что процесс перевода направлен не просто на текст как фактулальное, т.е. лишённое внутренней оформленности, содержание, а на язык, который является результатом информационной переработки фактуального содержания текста, является выражением многократно осмысленного содержания. Иначе говоря, задача переводчика состоит в том, чтобы перевести не только «о чём» говорится в тексте, а «что» говорится и «как» это выражается в тексте и языке текста. «Что» и «как» образуют форму фактуального содержания текста, называемую так же информационной формой. В рамках этой формы «что» представляет собой функциональное содержание, т. е. конкретно коммуникативное содержание, и существует в виде «речевого жанра», а «как» является информационной структурой данного функционального содержания и определяет языковой стиль произведения. Таким образом, когда переводчик приступает к переводу, ему необходимо выяснить через язык текста глобальные вещи – в каком речевом жанре выполнен текст и в каком функциональном стиле он существует. Оценочно-смысловые оттенки текста и специфику его языка определяет не фактуальное содержание, а речевой жанр и

функциональный стиль, пронизывающие фактуальное содержание изнутри. Язык текста предстаёт перед переводчиком не как конгломерат отдельных языковых элементов, а как целостный образ языка текста, и отдельные языковые трудности следует решать в рамках конкретного текста. [3]

Художественный перевод можно считать созданием иноязычного подобия художественному произведению, т.е., по сути своей, он является разновидностью интерпретации, истолкования исходного текста. Понятие интерпретации раскрывается по-разному и используется в логике, обыденной речи, а также в художественной коммуникации. Наиболее общее представление о понятии интерпретации сводится к определению интерпретации как раскрытия смысла, разъяснения какого-либо текста. [11]

Казакова выделяет несколько обязательных условий художественного перевода:

С точки зрения однозначного соответствия художественный текст представляется непереводимым: составляющие его языковые элементы не могут быть полноценно и объективно замещены аналогичными элементами переводящего языка по причине структурно-функциональной относительности языкового знака. В силу того, что в разных языках знаковые отношения не совпадают, чаще всего не совпадают и художественные функции этих отношений. Художественная функция языкового знака или целой системы составляющих исходный текст знаков выходит далеко за пределы текста и часто требует многосторонних знаний, определённого переводческого опыта и опыта «долгого чтения», интуиции, домысливания. В случае с художественным переводом, от переводчика требуется не только понимание исходного смысла, но и способность воссоздать его на другом языке, то есть, по сути, создать такие иноязычные условия, в которых проявится аналогичная художественная функция языкового знака. Таким образом, первым объективным условием художественного перевода согласно Казаковой является необходимость переводить не столько составляющие текст языковые знаки, сколько их отдельные и совокупные художественные функции. Исходная функция языковых знаков художественных текстов может

оказаться открытием для переводящей культуры – и тем самым внесёт вклад в литературно-художественное развитие этой культуры. [11]

Для того, чтобы интерпретировать художественную функцию исходного знака с целью распознать, оценить, и воспроизвести её на другом языке, переводчику необходимо всесторонне интерпретировать смысл оригинального текста в его связи с литературным процессом и выразительными возможностями языка оригинала и, основываясь на этой интерпретации, восстановить образную систему в её единстве со способами выражения. Понимание системы образов художественного текста в её единстве со способами выражения, в представлении Казаковой, является вторым необходимым условием художественного перевода. Процесс понимания воспринимается как творческий процесс. Как когнитивная категория представляется как «некоторое множество предположений относительно меры упорядоченности исходной информации». [11, с. 15]. Выделяется несколько уровней понимания:

Первый уровень представляет собой распознавание знака, обладающего художественной функцией посредством соотнесения с уже известным. Данный процесс протекает практически подсознательно, т.е. он до определённой степени автоматизируется. Осложнением на этом этапе понимания может стать абсолютизация известного, в то время как автор исходного теста придаёт данному знаку новую функцию, т.е. использует данный знак в другом качестве. Этот уровень понимания, как правило, является низшим при работе с художественными текстами. Следующий, более высокий уровень понимания заключается в распознавании художественной функции знака посредством выведения нового смысла. Данный процесс может принимать различные формы. Профессиональные переводчики, как правило, полагаясь на опыт и интуицию, никогда не пренебрегают процедурой логического вывода. Высоким уровнем понимания представляется переводческая оценка художественного текста. Уровень данной оценки является необходимым условием для успешной интерпретации в художественном переводе, потому как именно на этом этапе происходит проекция системы образных смыслов, накопленной переводчиком в

ходе обработки исходного текста, на возможности и потребности переводящего языка и культуры. Иначе говоря, переводчик вырабатывает своего рода программу, или предположительный общий образ переводного текста. Эффективность данной программы зависит от многих условий. Переводчиком производятся объективные действия, заданные ему объектом – текстом, предназначенным для перевода. Определяя семиотические параметры исходного текста, переводчик относит текст к определённому типу знаковых систем: проза – поэзия, драма – комедия, рассказ – роман и т. п. Затем по необходимости определяется характер составляющих семиотическую систему текста знаков, мера их семиотической глубины и упорядоченности, виды и способы отношений между ними, устанавливается их иерархия. Многое в переводе определяется тем, какую интерпретационную позицию займёт переводчик по отношению к исходному тексту и будущему переводу, то есть какова будет его переводческая установка. Казакова выделяет переводческую установку как третье необходимое условие художественного перевода. [11]

Переводческая установка в нашем понимании включает в себя ряд мыслительных операций и умозаключений, производимых переводчиком по выбору системы действий с использованием определённых категорий и методов перевода с целью достижения максимально возможной точности, то есть равноценности перевода и реализацию данных действий непосредственно через процесс перевода. Так как речь идёт о соотношении текста оригинала с текстом перевода, ключевым понятием в данном вопросе выступает понятие *эквивалентность*. Понятие эквивалентности является одним из центральных понятий в теории перевода. Определение эквивалентности носит достаточно субъективный характер и варьируется у разных исследователей, принимающих во внимание различные уровни и стороны понятия. Гарбовский рассматривает понятие эквивалентности в его связи с близкими понятиями адекватности, верности, точности. Общее представление об эквивалентности, которое приводит исследователь в своей работе, сводится к тому, что «эквивалентность предполагает взаимозаменяемость сравниваемых объектов, но

взаимозаменяемость не абсолютную, а возможную только в каком-либо отношении». [8, с 265]

Относительность понятия эквивалентности представляет особую важность для теории перевода в рамках разграничения возможного и невозможного – при рассмотрении эквивалентности как основного свойства текста перевода в его отношении к тексту оригинала именно неабсолютный характер данного отношения позволяет избежать максимализма в оценке возможностей перевода. [8]

Согласно Комиссарову, специфика перевода заключается в том, что он предназначен для полноправной замены оригинала, и что рецепторы перевода считают его полностью тождественным исходному тексту. Данное положение в значительной степени отличает перевод от всех других видов языкового посредничества. Однако очевидным является тот факт, что абсолютная тождественность перевода оригиналу недостижима, что, в свою очередь, не препятствует осуществлению межязыковой коммуникации. Вследствие отсутствия тождества отношения между содержанием текста оригинала и перевода регулируются понятием эквивалентность, которое обычно рассматривается как основной признак и условие существования перевода.[13] Комиссаров приводит три основных подхода к определению понятия:

1. Согласно первому подходу, эквивалентность можно заменить тождественностью, т.е. перевод в рамках данного подхода должен полностью сохранять содержание оригинала. Подобное кардинальное решение вопроса не находит подтверждения в наблюдаемых фактах: если под содержанием следует понимать все виды отношений, то при анализе переводов самими исследователями был сделан закономерный вывод о том, что текст перевода никогда не может являться абсолютно полным эквивалентом текста оригинала, что, в свою очередь, с учётом указания на неизменность плана содержания как единственного определяющего

признака перевода, наталкивает на логичный вывод о том, что перевод объективно не существует. [13]

2. Второй подход заключается в попытке обнаружить в тексте оригинала инвариантную часть, сохранение которой обязательно и достаточно для достижения эквивалентности перевода. Чаще всего на роль подобного инварианта предлагается функция текста оригинала или описываемая в тексте ситуация. Иначе говоря, перевод считается эквивалентным в том случае, если он выполняет ту же функцию или описывает ту же реальность. Однако данный подход также не предоставляет желаемых результатов. Какая бы часть не избиралась в качестве инварианта, всегда обнаружится множество выполненных переводов, успешно обеспечивающих межкультурную коммуникацию, в которых эта часть исходной информации не сохранена. И, наоборот, существуют переводы с сохранённой инвариантной частью, совершенно неспособные выполнять свою функцию в качестве эквивалентных оригиналу. [13]

3. Суть третьего, эмпирического подхода к определению эквивалентности заключается в сопоставлении большого числа реально выполненных переводов с их оригиналами и в анализе принципов, на которых основывается их эквивалентность. [13]

Действуя в рамках третьего, наиболее объективного по мнению исследователя подхода, Комиссаров выделяет 5 основных типов эквивалентности:

1. Первый тип представляет собой обеспечение эквивалентности за счёт сохранения цели коммуникации. Близость между текстами оригинала и перевода в данном случае будет минимальной, сохраняется общая речевая функция. В своей работе Комиссаров приводит классификацию речевых функций Якобсона, которая кажется ему наиболее убедительной [29], [30]:

    1. Эмотивная функция заключается в ориентации на отправителя, выражении его чувств или эмоций.

2. Волеизъявительная или побудительная функция представляет собой стремление вызвать у адресата определённую реакцию.

3. Референтная функция означает преимущественную ориентацию на содержание сообщения.

4. Контактоустанавливающая, или фатическая функция ориентирована на канал связи и имеет целью проверить наличие контакта, наладить или поддержать общение.

5. Металингвистическая функция реализуется посредством ориентации на языковой код – устройство самого языка, форму и значение его единиц.

6. Поэтическая функция заключается в ориентации на форму сообщения, создающую определённое эстетическое впечатление. [13]

Данный тип представляет особый интерес в рамках художественного перевода, так как художественные тексты зачастую переводятся именно на этом уровне эквивалентности – своей основной задачей они имеют сохранение цели коммуникации, которая чаще всего заключается в создании определённого эстетического эффекта: автор художественного произведения стремится установить контакт с читателем, произвести на него особое впечатление, вызвать конкретные эмоции и побудить к определённым действиям (к примеру, рассуждение на тему предлагаемой в произведении дилеммы), то есть наиболее ярко в художественном тексте реализуются эмотивная, волеизъявительная, фатическая и поэтическая функции.

В рассказе Эдгара Аллана По «Чёрный кот» автор описывает свои страдания следующим образом: “And now as I indeed wretched beyond the wretchedness of mere Humanity”. В переводе советского переводчика В.А. Хинкиса фраза передаётся как «Теперь я воистину был несчастнейшим из смертных». Очевидно, что близость между оригиналом и переводом минимальна, однако общая цель коммуникации – показать глубокое душевное терзание больного человека – достигнута. [1], [13], [23]

2. Второй тип эквивалентности характеризуется сохранением, помимо цели коммуникации, описываемой ситуации. В данном случае речь идёт о так называемой ситуативной эквивалентности. В разных языках существуют определённые, наиболее предпочтительные способы описания ситуаций. На данном уровне эквивалентности способы описания этих ситуаций различаются в различных языках, однако сама ситуация, описываемая на языке оригинала, сохраняется в переводном тексте. В рассказе Эдгара По автор описывает своё состояние следующей репликой: “Yet mad am I not – and very surely do I not dream”, которая передаётся на русский язык как «А я не сумасшедший – и всё это явно не сон». В данном примере можно выделить одну и ту же описываемую ситуацию – всё, что происходило, было для автора реальностью. Однако способы описания ситуации различаются в английском и русском языках –“very surely do I not dream” буквально переводится как «я совершенно точно не сплю», однако подобная форма изложения не вполне корректна для русского языка, поэтому в переводе Хинкиса мы встречаем «и всё это явно не сон». Ещё одним ярким примером из рассказа может послужить перевод следующей фразы: “But tomorrow I die, and today I would unburden my soul”. В переводе Хинкиса она звучит как: «Но завтра меня уже не будет в живых, и сегодня я должен облегчить свою душу покаянием». Очевидно указание на одну и ту же ситуацию, однако способы её описания в значительной степени различаются: I die = меня уже не будет в живых; I would unburden my soul = я должен облегчить свою душу покаянием. [1], [13], [23]

Переводы этого типа весьма многочисленны. В частности художественные переводы выполняются преимущественно на данном уровне эквивалентности, так как выполненный подобным образом перевод наиболее успешен в достижении своей побудительной функции, т.е. стремлении вызвать у читателя определённую реакцию, так как он представляет собой более понятное реципиенту изложение системы образов, явлений и понятий,

приемлемое для него как носителя другой культуры, обладающего иным языковым сознанием. Трудности при переводе могут возникнуть, во-первых, в случае образования ситуационных лакун – ситуаций, которые описываются в одном языке, но не существуют в другом, или не упоминаются в речи. Во-вторых, конкретная ситуация может вызывать у рецептора оригинала определённые ассоциации, не доступные рецепторам перевода. [13]

3. В третьем типе эквивалентности сохраняются три части содержания оригинала: цель коммуникации, указание на ситуацию и способ её описания. Рассказывая о том, как главный герой впервые увидел кота, похожего на его предыдущего питомца, Эдгар По пишет: “One night as I sat, half stupefied, in a den of more than infamy, my attention was suddenly drawn to some black object, reposing upon the head of one of the immense hogsheads of Gin or of Rum, which constituted the chief furniture of the apartment”. Хинкис передаёт это на русский язык следующим образом: «Однажды ночью, когда я сидел, томимый полузабытьем, в каком-то богомерзком месте, внимание моё вдруг привлекло что-то чёрное на одной из огромных бочек с джином или ромом, из которых состояла едва ли не вся обстановка заведения». Сравнив перевод с оригиналом, можно отметить, что все признаки ситуации и отношения между ними сохранены. [1], [13], [23]

4. В четвёртом типе эквивалентности в переводном тексте сохраняется цель коммуникации, указание на ситуацию и способ её описания, а также часть значения синтаксических структур текста оригинала. Сохранение авторского синтаксиса в случае с художественным переводом является одним из способов достижения адекватности перевода. После причинения физического вреда животному, герой Эдгара По описывает свои чувства: “*I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity*”. Хинкис предлагает следующий перевод: «Я краснею, я весь горю, я содрогаюсь, описывая это чудовищное злодейство». В предложенном

переводе сохраняется синтаксическая структура предложения, что обеспечивает его адекватность. [1], [13], [23]

5. Пятый тип эквивалентности характеризуется максимальной близостью перевода к исходному тексту. В данном случае речь идёт о дословном переводе. Главный герой произведения По, не в силах сдержать радость от необъяснимого исчезновения кота, выражает свои эмоции восклицанием: “The monster, in terror, had fled the premises forever!”, что в переводе Хинкиса звучит как «Чудовище в страхе бежало из дома навсегда!». Данный тип эквивалентности встречается довольно часто, в том числе и при переводе художественных произведений. [1], [13], [23]

Таким образом, выбор подходящего уровня эквивалентности является одной из стадий переводческого анализа. Однако особенность этой стадии в том, что решение на перевод принимается для конкретного фрагмента текста (фразы или предложения) непосредственно в процессе перевода, то есть в данном случае предперевоческий анализ становится как бы включённым в уже идущий процесс перевода.

Оценка перевода с точки зрения эквивалентности текста оригинала и перевода в большей степени представляет собой категорию самосознания, то есть является внутренней. Переводчик самостоятельно устанавливает меру собственной ответственности как перед автором оригинального текста, так и перед читателем перевода. Он вырабатывает собственную норму соответствия текста перевода исходному тексту. Так оценка превращается в самооценку, а нормативность представляется как внутреннее убеждение переводчика о критериях истинности отношения эквивалентности между текстом перевода и текстом оригинала. Внешняя оценка именно переводческой эквивалентности включается в интересы одного из мало разработанных разделов переводоведения – переводческой критики, способной оценить соответствие текста перевода литературным нормам языка перевода, а также установить степень его эквивалентности тексту оригинала. [8]

# ГЛАВА II. ЭДГАР АЛЛАН ПО – МАСШТАБ ЛИЧНОСТИ АВТОРА В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА.

## 2.1. Биография Эдгара Аллана По.

Эдгар Аллан По – одна из самых трагических фигур за всю историю американской литературы. Он умер в молодом возрасте, изнемогая от усталости, от физического, нервного, психического истощения. Его поздние произведения свидетельствуют о том, что как раз в это время он достиг творческой зрелости, когда мышление обретает философскую глубину и художественное дарование раскрывается во всей полноте. [12]

Подробности его биографии, в частности пристрастие к алкоголю, опиумная зависимость, распутное поведение в сочетание с женитьбой на своей тринадцатилетней кузине оставили в тени его достижения, которые включают публикации более 350 стихов, рассказов, критических отзывов и эссе. Его влияние на создание уникальной формы американской литературы крайне велико. И на сегодняшний день творчество Эдгара Аллана По находит отражение в современной культуре и литературе. [33]

Великий американский поэт родился 19 января 1809 года в Бостоне, США. Его родители были актёрами бродячей труппы. Эдгар По осиротел в возрасте двух лет. Существуют свидетельства о том, что, находясь на краю бедности, Элизабет По вынуждена была жить в плохо отапливаемой комнате с соломой на полу вместо кроватей для себя и троих детей, где она и умерла от туберкулёза через месяц после смерти мужа. Все трое детей находились рядом с телом покойной матери, когда их нашли. Эдгар По был принят на воспитание зажиточным купцом из Виргинии Джоном Алланом. Детство писателя прошло в достаточно богатой обстановке, однако его едва ли можно назвать счастливым. Алланы не жалели средств на его воспитание, но и не выказывали особой привязанности к приёмышу. Чувство одиночества, испытанное По в раннем детстве, не покинет его до конца жизни. [12], [22], [33]

Когда Эдгару было шесть, Алланы переехали в Англию, где отдали мальчика в дорогой пансион в Лондоне, в котором он проучился пять лет. В 1820 году, когда семейство Алланов вернулось в Штаты, Эдгар поступил в колледж в Ричмонде, который закончил в 1826, отправившись продолжать обучение в только что основанный на тот момент Университет Виргинии. В университете он пробыл один год, когда Джон Аллан потребовал его отчисления по причине того, что Эдгар накопил немалый карточный долг во время пьяных дебошей и участия в азартных играх, которые занимали, в отличие от учёбы, большую часть его времени. Осенью 1826 года произошёл разрыв между Джоном Алланом и его приёмным сыном. И в 1827 году Эдгар покинул дом Алланов, сохранив, однако, контакт с приёмной матерью, Френсис Аллан. Он направился в родной Бостон, где, оставшись без средств к существованию, поступил на службу в армию под вымышленным именем Эдгар А. Перри. По с мачехой переписывались до самой её смерти в 1829 году. Френсис умерла от туберкулёза в возрасте 44 лет, и юный писатель чувствовал себя виноватым в её смерти, полагая, что он мог каким-то образом предотвратить её, если бы не рассорился с отчимом и остался жить с семьёй. Его горе было велико ещё и потому, что, по причине задержки в бюрократических операциях с его военными документами, он опоздал на похороны и прибыл в Ричмонд только на следующий день. [22], [33]

В армии По провёл 2 года, после чего обратился к Джону Аллану с просьбой помочь ему закончить службу, в чём отчим ему посодействовал, однако, получив уже к тому времени немалое наследство и превратившись в миллионера, он по прежнему не предоставлял приёмному сыну достаточного финансирования, так что Эдгар по-прежнему нуждался в средствах. Стоит упомянуть, что хотя своих детей у Алланов не было, и Эдгара растили как единственного наследника их состояния, Джон Аллан так и не усыновил его официально. Более того, причиной частых столкновений отчима с приёмным сыном были многочисленные измены Аллана, которые оскорбляли трепетно относившегося к мачехе Эдгара. Через год после смерти Френсис у Джона Аллана родились близнецы от другой

женщины, которые и унаследовали всё состояние Алланов, так как об Эдгаре в завещании не было упомянуто ни слова. [33]

Получив свободу от военной службы, Эдгар По обратился к поэзии. Особое влияние на начинающего писателя оказало творчество Джоржа Гордона Байрона, которого По даже пытался копировать внешне, одеваясь в чёрное и сохраняя меланхолический настрой. По восхищался поэзией Байрона и его бунтарским духом и непокорностью, однако Джон Аллан не скрывал своего негативного отношения к Байрону, на что Эдгар выразил в письме к отчиму своё нейтральное отношение к фигуре поэта, что, конечно, было неправдой. На протяжении ещё многих лет, после вторичного издания в 1829 году сборника стихов “Al AaRaaf, Tamerlane, and Minor Poems”, По декламировал стихи Байрона на своих публичных выступлениях. [22], [33]

Поссорившись в очередной раз с отчимом по причине нежелания продолжать образование в Военной академии, на которой настаивал Аллан, По переехал в Нью-Йорк, где был издан третий сборник стихов, названный, однако, вторым изданием: «Поэмы Эдгара По. Второе издание». Ожидаемого успеха книга не имела – покупателей на неё не нашлось. Летом 1831 года Эдгар По жил в Балтиморе, с родственниками отца – тётей Марией По Клемм, её дочерью Виргинией Клемм и сыном Генри. Дом Клемм становится для писателя первым пристанищем, местом, где его всегда были рады принять и горячо поддерживали. Существуя на скудные пособия отчима, молодой поэт посвящал очень много времени работе. Помимо непрекращающихся попыток опубликовать собственные стихи и рассказы, По работал редактором в различных известных изданиях, таких как “Saturday Visitor”, сотрудничал с журналом “Southern literary messenger” , увеличив его тираж с 700 до 5000 подписчиков, и, в результате, был приглашён его редактировать. Джон Аллан умер в 1834 году, не оставив приёмному сыну, как было отмечено выше, ни цента. Поэтому Эдгар старался изо всех сил заработать средства, чтобы поддержать семью Клемм, ставшей для него, пожалуй, первой настоящей и любящей семьёй. Когда Виргинии было тринадцать лет, Эдгар признался ей в своих чувствах и предложил стать его женой. Данный союз был

встречен враждебно, особенно со стороны родственников Эдгара. Однако, несмотря на все препятствия и предубеждения, молодые люди негласно обвенчались в 1835 году, а через год, 16 мая 1836 года, повторили церемонию венчания открыто. [22]

Этот союз имел огромное влияние на жизнь и творчество писателя – Эдгар был без ума от молодой жены, и поэтому, после того, как однажды во время пения у неё лопнул кровеносный сосуд в горле, и вся жизнь молодой девушки после этого превратилась в медленное умирание, поэт был доведён до отчаяния. Частые переезды, временные уверенные успехи на литературном поприще и не менее значимые поражения к 1843 году привели к тому, что семья По, включавшая помимо супругов ещё и мать Виргинии, жила в маленьком домишке в Филадельфии, постоянно нуждаясь в средствах. Судьбоносным стало знакомство Эдгара По с Руфусом У. Грисуолдом, одним из редакторов журнала, в котором работал Эдгар ещё до болезни Виргинии. По считал Грисуолда своим личным врагом, и это было взаимно. После месяцев безуспешных поисков заработка, Эдгар По начал всё чаще уступать болезненному влечению к алкоголю, что незамедлительно использовалось его врагами, в частности Грисуолдом, с целью унизить писателя.[22]

За десять лет брака с Виргинией По создал самые великие свои произведения – это время было наиболее продуктивным на протяжении всей литературной деятельности поэта. В эти годы Эдгар По создаёт получивший в дальнейшем мировую известность и признание новый литературный жанр – детектив. Известно, что прототипом для самого популярного в мире детектива Шерлока Холмса, созданного английским писателем Конаном Дойлем, послужил герой По Огюст Дюпен, протагонист рассказов “ *The Murders in the Rue Morgue* ”, “ *The Mystery of Marie Rogêt* ” и “ *The Purloined Letter* ”. [33]

В 1846 году, после исключительного успеха публикации поэмы «Ворон», возобновилась прежняя бедственная жизнь семейства – скудные гонорары, небольшие доходы с лекций, участившиеся приступы алкоголизма дополнялись отчаянием от вида умирающей горячо любимой жены. Последние годы Виргинии

стали настоящим адом как для неё самой, так и для поэта, страдавшего от неспособности помочь дорогой жене – в доме не было денег, нечего было есть, зимой не было дров. Виргиния умерла на глазах у измученного страданием мужа, что наложило неизгладимый отпечаток скорби, одиночества и отчаяния на последние годы его жизни, которые составили лишь два года после смерти жены. С 1847 по 1849 жизнь Эдгара По совершенно вышла из колеи: это были годы метаний, порой полубезумия, временами напряжённой работы, редких, но шумных успехов, печальных падений и унижений и постоянной клеветы со стороны врагов. По издал, однако, ещё несколько гениальных произведений: “Ulalume”, “The Bells”, “ Annabel Lee ”. Но недуг уже настойчиво разрушал жизнь поэта: всё мучительнее становились припадки алкоголизма, возникло пристрастие к опию, нервность возросла почти до психического расстройства. Мэри Шью, одна из немногих друзей поэта, пообещавшая Виргинии перед её смертью заботиться о её бедном муже, проконсультировавшись с врачом относительно психического здоровья Эдгара, получила ответ о том, что в детстве у По была травма головного мозга, что послужило причиной столь странного поведения в юности и столь плачевного психологического состояния в зрелые годы. [22], [33]

7 октября 1849 года Эдгар По скончался в больнице в Балтиморе, куда был доставлен почти в бессознательном состоянии. До сих пор остаётся загадкой что случилось великим писателем в ту ночь, когда его нашли ограбленным, согласно разным источникам не в своей одежде, и в бреду. Свидетельства о смерти поэта не сохранилось. [22]

Огромной ошибкой Эдгара По было назначить редактором посмертного издания своих сочинений Р.Грисуолда, который незамедлительно воспользовался возможностью запечатлеть поэта в памяти ближайших поколений как полусумасшедшего пьяницу, автора занимательных, но диких и извращённых произведений. Восстановить репутацию писателя удалось только в конце XIX века благодаря стараниям истинных ценителей творчества Эдгара Аллана По.[22], [33]

Жизнь великого литератора была насыщена трагическими событиями, что, обычно, оставляет наиболее яркий след в душе и сознании истинных гениев, каким и был Эдгар Аллан По.

## 2.2 Американский романтизм. Новеллистика Эдгара Аллана По.

Традиционно считается, что возникновение романтизма как особого художественного направления в мировом искусстве и литературе связано с французской революцией 1789 – 1794 гг., которая уничтожила старый порядок и утвердила новые общественные отношения. В ходе исследования американского романтизма в общепринятую начальную дату романтизма в мировой литературе вносятся некоторые уточнения. В Соединённых Штатах данное литературное направление возникло как прямая реакция на американскую революцию и начало бурного капиталистического развития страны. Безусловно, важная роль в этом процессе принадлежит событиям и идеям французской революции, однако романтическое движение в Америке уходит корнями в предшествующую эпоху войны за независимость, во времена формирования творчества первого национального поэта-романтика Филиппа Френо, что отодвигает начало романтизма в мировой литературе, по крайней мере, на десятилетие назад, по сравнению с европейской хронологией. Романтизм в Соединённых Штатах является порождением американской революции. Более ранним буржуазным революциям – нидерландской и английской, не удалось создать романтическое направление в литературе этих стран. Лишь в XVIII веке сформировались социальные и философско-эстетические предпосылки для возникновения романтизма. Общественно-политическая основа американской и французской революций имела для романтизма США решающее значение, точно также, как и предшествовавшая и сопровождающая эти события идеологическая подготовка – социология, философия и литература XVIII века. Своим возникновением искусство романтического направления в США обязано не только американской революции, но и последовавшим за ней разочарованиям, которые всё настойчивей и определённей сказывались с годами в произведениях американских писателей. [1], [14], [20]

Для понимания художественной специфики американского романтизма существенное значение имеет анализ его отношения к идеям Просвещения. Когда просветительская вера в разум, в упорядоченность и целесообразность всей общественной жизни была потрясена послереволюционной действительностью, на первый план вышел романтизм, пропагандирующий апологию чувства и критикующий существующий порядок как «бесчувственное» и антигуманное порождение разума. Особенность американского романтизма состоит в том, что он отразил эпоху перелома старого патриархального уклада в Америке. Американская революция естественным образом вела к провозглашению литературной независимости Соединённых Штатов от Англии. Своей задачей поэты и публицисты считали создание художественных ценностей американских по своей природе, они призывали к выражению в искусстве нравов и обычаев американского общества. [1], [20]

Условной датой рождения американской романтической новеллы, как утверждает Ю.В. Ковалёв, можно считать 1819 год. Исследователь связывает данную дату с публикацией знаменитой серии очерков, рассказов и набросков Вашингтона Ирвинга, составивших «Книгу эскизов», значение которой для американской литературы неоценимо. Дело в том, что Европа начала XIX века имела представление об Америке как о стране, способной на качественное производство полезных механических вещей, нежели на художественное творчество. Таким образом работа Ирвинга разрушила традиционное для европейской критики видение Америки как страны, преуспевающей в производстве материальных ценностей и совершенно бесплодной в сфере ценностей духовных. Общей эмоциональной доминантой появившихся в английских журналах многочисленных рецензий было чувство удивления. [12, с.162]

Романтическая новелла в США возникает в период становления американской национальной литературы, и её роль в этом процессе исключительно велика. Практически каждый американский прозаик эпохи романтизма обращался к написанию рассказов. Вашингтоном Ирвингом были

заложены основы жанра, однако жанр американской новеллы не был проработан им в должной степени. Синтезируя вековую традицию английской и американской журнальной прозы при учёте новых требований романтической эстетики и американского национального опыта, Ирвинг интуитивно определил общие параметры жанра и на практике показал скрытые в нём художественные возможности. В своей работе он не прибегал к теоретизированию, не пытался дать определение новеллы и вообще не делал жанровых разграничений между произведениями, составляющими сборник. Однако, при общем рассмотрении его более поздних сборников, можно заметить нарастание сюжетных и характерологических элементов в структуре повествования, что в большей степени приближает его сочинение к общему представлению о рассказе. [12]

Американский рассказ стал журнальным жанром, и почти каждый писатель пробовал свои силы как новеллист, убеждённый в том, что непременно найдётся журнал, который опубликует его сочинения. Рассказы писались массово, и авторы их, как правило, не отдавали себе отчёт в том, что имеют дело с новым литературным жанром, с новой эстетической системой. Особого различия, кроме чисто количественного, между романом и новеллой не проводилось. В рассказах большинства писателей доминировало очерковое и эссеистическое начало. Главной задачей для них было познакомить читателя с обычаями и нравами родных краёв. [12]

Отличительной особенностью рассказов, печатавшихся в журналах того времени, был их откровенно подражательный характер. Образцом для них служили «рассказы ужасов», которые усиленно культивировались европейскими литературными журналами, первое место среди которых занимал “*Blackwood's Magazine*”. Эти рассказы представляли собой побочный отпрыск готического романа и были исполнены различных тайн, привидений, чудовищных фантазий, которые должны были повергнуть читателя в ужас. Американские писатели пытались достичь данного эффекта посредством нагромождения «жутких тайн», фантастических преступлений, кровавых сцен и т.д. Однако искусственное нагнетание ужасного привело к противоположному результату – читатель

посмеивался, но совершенно не пугался. Ужасы становились условными и производили единственный эффект – лишь приятно щекотали нервы. [12]

Среди многих коротких прозаических произведений, издававшихся в американских журналах 1820 – 1830-х годов, редко встречались образцы, полностью отвечавшие жанровой специфике рассказа. По большей части они характеризовались крайне затянутой экспозицией, очерковой описательностью, слабой проработкой характеров, сюжетной вялостью, недостатком внутренней напряженности, разомкнутостью структуры повествования. Причиной всего этого являлось не отсутствие таланта у начинающих новеллистов, а, прежде всего, то, что жанр романтической новеллы находился ещё в процессе становления. Возникла необходимость в гении, способном обобщить накопленный опыт, создать теорию нового жанра и придать ему законченность. Таким гением стал Эдгар Аллан По. [12]

Основное ядро прозаического наследия Эдгара По представлено его новеллистикой. Блистательное мастерство писателя обнаруживается именно в «малоформатной» прозе, в которой он достиг вершин художественного совершенства. [12] Ковалёв сводит достижения Эдгара Аллана По в контексте эволюции американской романтической прозы к трём основным моментам:

1. Эдгар По довершил формирование нового литературного жанра, придал ему те черты, которые на сегодняшний день являются существенными при определении американской романтической новеллы.
2. Сознавая необходимость теоретического осмысления своего и чужого опыта, По создал теорию жанра, которую в общих чертах изложил в трёх статьях о Готорне, по сей день печатающихся во всех американских антологиях по эстетике и теории литературы.
3. Неоценимым вкладом По в развитие американской и мировой новеллистики является практическая разработка некоторых её речевых подвидов. Его заслуженно считают родоначальником детективного рассказа, научно-фантастической новеллы и психологического рассказа.

Литературными наследниками и продолжателями По можно считать Р.Л. Стивенсона, Агату Кристи, А. Конан-Дойля, Ж. Верна и многих других. [12]

Достижения Эдгара Аллана По в области новеллы не были результатом вдохновенного наития. Приобщение По к прозе началось с внимательного изучения и анализа журнальных жанров. Особо пристальное наряду с американскими журналами внимание он уделял английским, которые служили образцом для американской критики, читательской аудитории, писателей и издателей. Эдгар По тщательно изучал известные издания с целью научиться писать журнальную прозу, пользовавшуюся особой популярностью у читателей. Он проводил исследование её тематики, стилистики, языка, композиционных принципов, пытаясь таким образом раскрыть секреты ремесла. Практические результаты его исследований привели к возникновению у писателя чувства неудовлетворённости, протеста. Помимо желания писать рассказы, По хотелось сочинять пародии, «сатиры» и заняться литературной критикой. В результате По стал крупнейшим литературным критиком своего времени, а его рассказы оказались в большинстве своём многозначны и неопределенны в жанровом отношении. Некоторые из них были написаны откровенно плохо. Не будучи ещё знакомым с законами жанра, Эдгар По подвергал осмеянию недостатки популярных сочинений, однако сам оказывался не свободен от них. Всю раннюю прозу По можно представить как ряд не всегда успешных экспериментов. Следует отметить, что не все созданные писателем произведения можно отнести к шедеврам литературы – являясь основоположником научно-фантастического, детективного и психологического рассказа, автором теории жанра, писателем, создавшем неподражаемые образцы краткой прозы, По часто экспериментировал на протяжении всего своего творческого пути, и эксперименты эти были не всегда удачны. [12], [22]

Выступая с сатирической и насмешливой пародией на “*Blackwood's Magazine*”, По, однако, в своём собственном творчестве исходи именно из

«блэквудовской» традиции: зверские преступления, переселение душ, путешествия во времени, фатальные трагедии – все эти «блэквудовские» мотивы возникают в творчестве По в совершенно не сатирическом контексте. Среди рассказов Эдгара По встречаются сочинения, о которых невозможно сказать с определённостью, носят ли они шутливый характер или написаны «всерьёз». Ироничность в них не абсолютна, однако имеет степени концентрации. В одних моментах она несомненна и очевидна, в других – приглушена или вовсе пропадает. В частности в таких рассказах, принадлежащих к жанру хоррор, как “Berenice” или “Metzengerstein” пародийный элемент едва ощущается или отсутствует вовсе. [12], [39]

Особенность прозы Эдгара По, заключающаяся в его тяготении к катастрофическим сюжетам, мрачным событиям, зловещей обстановке, общей атмосфере безнадежности и отчаяния, к трагическим трансформациям человеческого сознания, охваченного ужасом и теряющего контроль над собой, вызвала немалую полемику вокруг его творчества среди литературных критиков по всему миру. [12] На долю писателя выпала трудная слава. Французские литераторы признавали неоценимый вклад По в развитие мировой литературы, в то время как соотечественники были склонны судить о нём более сдержано, а иные критики объявляли По образцом литературной вульгарности. Многие последующие поколения критиков проделали огромную работу по разрушению неверных представлений о По-писателе и, в особенности, о По-человеке. Поэтическое дарование и обострённое чувство современности выделяют По из числа литераторов-южан. Судьба Эдгара По представляет собой историю гибели таланта в буржуазной Америке. [12]

Бернарду Шоу принадлежит известное высказывание о судьбе великого американского литератора: «По не жил в Америке, он там умер». [39]

# ГЛАВА III. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА EDGAR ALLAN POE “THE BLACK CAT”. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА В. А. ХИНКИСА

## 3.1. Стилистический анализ рассказа Edgar Allan Poe “The Black Cat”

Рассказ выдающегося американского литератора XIX века Эдгара Аллана По «Чёрный кот» (“The Black Cat”) был впервые опубликован 19 Августа 1843 года в журнале “ *The Saturday Evening Post”*.

Повествование в рассказе ведётся от первого лица и включает большое количество описательных элементов. Данный рассказ можно рассматривать как внутренний монолог, так как в историю включены многочисленные элементы самоанализа и диалоги автора с самим собой. Автор произведения является его главным героем, поэтому рассказ можно считать в определённой степени автобиографическим. Структура произведения нестандартна – рассказ заканчивается кульминацией.

Экспозиция охватывает ту часть рассказа, в которой автор описывает свои чувства, создавая при этом определённый эмоциональный фон и атмосферу – мрачные, унылые и угнетающие мысли проникают в сознание читателя по мере того, как рассказчик углубляется в описание своих собственных эмоций по отношению к ситуации – предчувствие чего-то зловещего и ужасного возникает с самого начала. Угадывается психическое расстройство главного героя. В продолжении истории автор рассказывает историю своего детства и женитьбы.

Развитие сюжета в данном произведении имеет весьма необычный вид: историю можно разделить на три части, каждая из которых заканчивается эмоциональным всплеском, событием по своей эмоциональной напряжённости напоминающим кульминацию. В первой части представляются три главных героя: рассказчик, его жена и кот.

На протяжении всего рассказа можно наблюдать постепенное изменение в характере главного героя: изначально он предстаёт как любящий, заботливый и чувствительный человек: *“From my infancy I was noted for the docility and*

*humanity of my disposition.”* («С детских лет я отличался послушанием и кротостью нрава» пер. Хинкис[1]) Он имел чуткое, нежное сердце и был способен дарить бескорыстную самоотверженную любовь. Его особенная одержимость животными подкрепляет идею о психическом расстройстве в форме чрезмерной доброты.

Следующий персонаж, представляемый в данной части рассказа – жена главного героя – наделяется добротой, чувствительностью и полным единодушием со своим мужем во вкусах и суждениях (“(I) was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own.” – «(Я) по счастью, обнаружил в своей супруге близкие мне наклонности»). Её молчаливое смирение с его замкнутостью ближе к концу рассказа раскрывает её добродушную и самоотверженную натуру.

Кот изображается как необычное животное, обладающее таинственными, даже демоническими чертами: *“This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise.”* («Кот, необычайно крупный, красивый и сплошь черный, без единого пятнышка, отличался редким умом. Когда заходила речь о его сообразительности, моя жена, в душе не чуждая суеверий, часто намекала на старинную народную примету, по которой всех черных котов считали оборотнями.») Особая важность именно этого животного подчёркивается использованием художественного средства под названием саспенс: в оригинале кот, при перечислении имеющихся у автора животных, называется в конце. Таким образом последнему элементу в конце предложения предаётся особая значимость: *“We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and a cat.”* («У нас были птицы, золотые рыбки, породистая собака, кролики, обезьянка и кот».)

[1] Отрывки из рассказа, приведённые далее в работе, в переводе В. А. Хинкиса.

Затем, в характере главного героя происходят радикальные изменения. Изобилие метафор и эпитетов в тексте оригинала вызывают у читателя представление о необратимых вредоносных повреждениях в душе и сознании автора: *“Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character—through* *<u>the instrumentality of the Fiend Intemperance</u>* *(metaphor) —had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day,* *<u>more moody, more irritable, more regardless</u>* *(epithets) of the feelings of others.”* (« Дружба наша продолжалась несколько лет, и за это время мой нрав и характер — под влиянием Дьявольского Соблазна — резко изменились (я сгораю от стыда, признаваясь в этом) в худшую сторону. День ото дня я становился все мрачнее, раздражительней, безразличней к чувствам окружающих».) Следует отметить яркое использование эвфемизма *“Fiend Intemperance”* («Дьявольский Соблазн») в качестве замены для слова «алкоголизм».

Постепенные изменения в характере главного героя проявляются всё ярче – он становится несдержанным, угрюмым, раздражительным и причиняет вред животному с чрезвычайной жестокостью: *“The fury of a demon instantly possessed me.”* («Демон ярости тотчас вселился в меня».) Его собственные чувства по отношению к *“damnable atrocity”* («чудовищное злодейство») не похожи на переживания обычного алкоголика: поначалу он страдает от чувства вины за то, что ранил животное, но, в конце концов, он хладнокровно убивает питомца. Читателю предоставляется возможность проникнуть в сознание главного героя по мере того, как в рассказе приводится описание особой философии, пронизывающей извращённый нрав рассказчика – философии, связанной с *“spirit of perverseness”* («дух противоречия».) В завершении первой части можно обозначить эмоциональный всплеск: жестокое убийство первого кота является одним из самых значимых и моментов в произведении.

Вторая часть истории начинается с появлением другого чёрного кота, поразительно напоминающего убитое рассказчиком животное. Новая волна перемен в эмоциях автора выражается в его неискреннем сожалении об

убийстве и даже желании завести нового питомца того же вида: *“I went so far as to regret the loss of the animal, and to look about me, among the vile haunts which I now habitually frequented, for another pet of the same species, and of somewhat similar appearance, with which to supply its place.”* («Я начал даже жалеть об утрате и искал в грязных притонах, откуда теперь почти не вылезал, похожего кота той же породы, который заменил бы мне бывшего моего любимца»). Но когда новый питомец появляется в доме, ненависть к животному вновь возрождается в душе главного героя. Однако в этот раз воспоминания о предыдущем акте жестокости поначалу удерживают автора от проявления физического насилия по отношению к коту, но, в конце концов, эти воспоминания порождают параноидальный страх перед животным. Возникает ощущение, что рассказчик сходит с ума: кот кажется ему демоническим существом, которое преследует его: *“I came to look upon it with unutterable loathing, and to flee silently from its odious presence, as from the breath of a pestilence.”* («…мною овладело неизъяснимое омерзение, и я молчаливо бежал от постылой твари, как от чумы».) Для того, чтобы подчеркнуть мысль о благоговейном страхе, который внушает главному герою кот, автором произведения искусно используются гиперболы: с этого места рассказа по отношению к животному рассказчик употребляет слово *“beast”*, имеющее более зловещую коннотацию – «зверь», «монстр». Крайняя степень сумасшествия главного героя проявляется в его исследовании белого пятна на груди животного – единственного отличия от убитого кота – которое, в один прекрасный момент, предстаёт в глазах автора в виде виселицы, напоминая об ужасном преступлении против природы.

На протяжении всего времени так называемой «болезни» автора, разрушающей его личность, его жена остаётся безропотной и терпеливой, и становится *“the most usual and the most patient of sufferers”* («и более всех страдала (…) моя безропотная и многотерпеливая жена.».) И это делает убийство в подвале ещё более безжалостным и зверским, пропитанным хладнокровной жестокостью и совершенным безумием. В данном месте

рассказа можно обозначить ещё один эмоциональный взрыв – момент свирепого убийства жены в подвале завершает вторую часть истории.

В третьей и последней части описывается, прежде всего, процесс сокрытия преступления. Дальновидность, расчётливое хладнокровие и самообладание, с которыми действует главный герой, не оставляют сомнений в его чистейшем сумасшествии – он не чувствует вины за содеянное, не сожалеет, он испытывает ликование своей находчивостью. И так как кот по необъяснимым причинам исчезает, впервые с момента его появления в доме рассказчик спит спокойным сном и чувствует себя в высшей степени счастливым, что, пожалуй, подтверждает прогрессирующее психическое расстройство. С появлением полиции убийца сохраняет железное спокойствие, которое, однако, видится читателю нездоровым, и остаётся однозначно вне подозрений. Более того, он сгорает от желания подтвердить свою невиновность: *"I burned to say if but one word, by way of triumph, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness."* («Для полноты торжества я жаждал сказать хоть словечко и окончательно убедить их в своей невиновности»). И после неожиданного разоблачения возникает самый дьявольский кошмар автора – в кульминации всего произведения полицейские обнаруживают огромного чёрного кота, сидящего на голове мёртвой женщины и издающего пронзительный, леденящий душу крик, пробуждающий в воспалённом рассудке и в душе рассказчика невыразимый ужас – " *I had walled the monster up within the tomb*" («Я замуровал это чудовище в каменной могиле»). В рассказе нет развязки – писатель оставляет героев в момент сильнейшего эмоционального напряжения, не приводя завершения истории.

Блестящее использование художественных выразительных средств делает рассказ невероятно ярким и вводит читателя в определённое эмоциональное состояние. Эдгар Аллан По является одним из родоначальников литературного направления под названием хоррор, к которому можно отнести рассказ «Чёрный кот». Общая атмосфера ужаса, безумия, жестокости и страха

достигается в произведении путём использования многочисленных эпитетов и метафор.

Эпитеты: *Fiendish, damnable, feeble, frightful, grieved, vile, in cold blood, bitterest, deadly, cruel, gigantic, extreme, stupefied, immense, odious, loathsome, sharp, felon, hideous, ghastly, mournful, terrible, wretched, insufferable, rigorous , unutterable fear, incarnate nightmare, evil, the darkest, ungovernable, fatal, demoniacal, detested* и т.д.

Метафоры:

- *My original soul seemed, at once, to take its flight from my body*
- *the spirit of PERVERSENESS*
- *cry of fire*
- *the bitterness of hatred*
- *breath of a pestilence*
- *dread of the beast*
- *beneath the pressure of torments*
- *outbursts of a fury*
- *forgetting in my wrath*
- *with the burden of murder upon my soul*
- *mere frenzy of bravado*
- *goes directly to the heart*
- *gossamer fidelity*
- *fury of a demon*

Внутреннее ощущение прогрессирующей паранойи усиливается чувством напряжения, беспокойства и тревоги – это эмоциональное качество рассказа передаётся читателю посредством двух художественных приёмов: анафор и нарастаний.

Анафора:

- *I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.*

- *One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence;—hung it because I knew that in so doing I was committing a sin..*

Нарастание:

- *In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me.*
- *I not only neglected, but ill-used them.*
- *No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb!— by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman—a howl—a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.*

Постоянное присутствие страха блестящим образом выражено через использование гипербол.

Гипербола:

- «кот» по мере развития действия приобретает несколько наименований в речи автора: *beast, monster, the thing, creature, tormentor*;
- глагол “*destroy*” (разрушать) используется вместо глагола “*kill*” (убивать) – “(…) *difference between the strange beast and the one I had destroyed*.”;
- автор использует личное местоимение «он» (“*he*”) отношению к коту, тогда как в английской традиции чаще всего при персонифицировании животного принято употреблять неопределённое местоимение среднего рода “*it*”.

Язык рассказа примечательно выразителен и красноречив – многие художественные средства служат для украшения истории:

Перифраза:

- *the animal evinced a disposition to accompany me*
- *to destroy it (cat) with a blow*
- *The wall did not present the slightest appearance of having been disturbed*
- *to put it (cat) to death*
- *It did not make its appearance during the night*

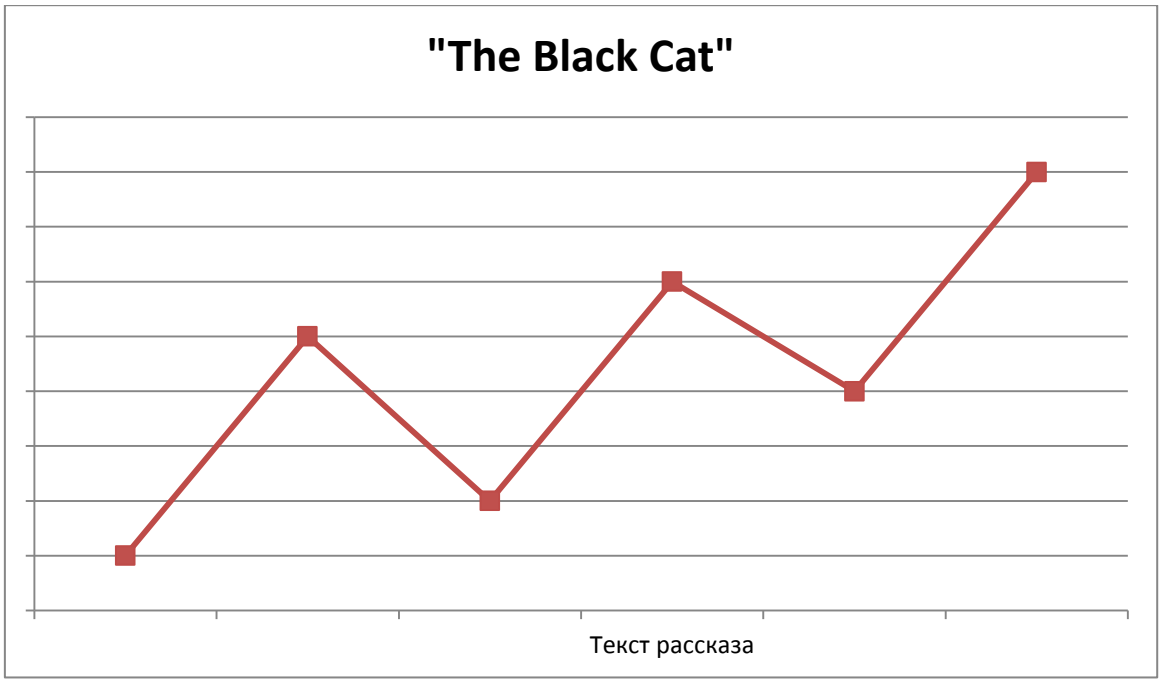
Стилистическая инверсия:

- *Mad indeed would I be to expect it*
- *Yet, mad am I not—and very surely do I not dream*
- *…neither by day nor by night knew I the blessing of rest any more*
- *This hideous murder accomplished, I set myself forthwith, and with entire deliberation, to the task of concealing the body.*

Сравнение:

- *I determined to wall it up in the cellar, as the monks of the Middle Ages are recorded to have walled up their victims.*

Схематически скачки эмоционального напряжения на протяжении всего рассказа можно изобразить на графике:




В данном графике обозначается текст рассказа и уровень эмоционального напряжения по ходу повествования. Места наибольшего эмоционального

напряжения на графике обозначены максимальным подъёмом линии повествования. Таких подъёмов в рассказе три: первый – убийство Плутона, второй – убийство жены и третий – разоблачение ужасного преступления. Таким образом, структура рассказа неоднородна – на протяжении повествования возникают несколько моментов эмоционального напряжения, завершающиеся эмоциональным всплеском, что порождает определённый эстетический эффект.

Рассказ «Чёрный кот» представляет собой исследование психологии чувства вины. Часто анализ этого произведения совмещают с анализом другого рассказа Эдгара По – “The Tell-Tale Heart” («Сердце-обличитель»). В обоих произведениях убийца тщательно скрывает совершённое преступление, но в самый ответственный момент срывается и раскрывает свою вину. «Чёрный кот» – это очень зрелая история, способная влиять на эмоциональное состояние читателя: на протяжении всего рассказа, как уже было отмечено, неоднократно встречаются элементы, вызывающие эффект «саспенс» – эмоциональное напряжение, максимально выраженное в общей кульминации произведения – в конце. Тот вариант завершения рассказа, который выбрал автор, точнее сказать, отсутствие завершения, то есть развязки, служит для того, чтобы вызвать у читателя определённые эмоции – недоумение, замешательство, ужас от происходящего и максимальное эмоциональное напряжение, то есть эффект «саспенс». «Чёрный кот» является одним из ярчайших произведений, блестяще выполненных в жанре «хоррор», развитие которого относится к многочисленным заслугам Эдгара По перед мировой литературой. Значимость произведения заключается также в уникальном стиле написания и исключительной манере использования языка.

## 3.2. Анализ перевода В.А. Хинкиса

Советский переводчик с английского, итальянского и скандинавских языков Виктор Александрович Хинкис (1930—1981) начал активно заниматься переводами с 1959 года, и в 1966 году он был принят в Союз Писателей СССР.

Вершиной деятельности переводчика считается перевод романов Голдинга «Наследники» и «Шпиль», а также колоссальный десятилетний труд по переводу «Уллиса» Дж. Джойса, который был закончен уже после смерти Виктора Алексеевича его другом и соавтором Сергеем Хоружим. [35]

Из стилистического анализа произведения "*The Black Cat*" была выведена его основная коммуникативная функция – произвести эффект максимального эмоционального напряжения, то есть эффект «саспенс». В произведении этот стилистический эффект достигается путём использования главным образом таких художественных средств, как анафора и нарастание (амплификация). Анализ перевода и выделение стилистических приёмов направлены на оценку адекватности передачи эмоционального напряжения.

Стилистический приём нарастания представляет собой организованную в нисходящем или восходящем порядке градацию признаков или чувств. В тексте оригинала встречаются несколько нарастаний:

| Оригинальный текст | Текст перевода Хинкиса |
|---|---|
| *In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me.* | Мне эти события в конце концов принесли лишь ужас - они извели, они погубили меня. |

В переводе сохранены цель коммуникации и описываемая ситуация, то есть можно утверждать, что он выполнен на втором уровне эквивалентности. Однако уровень эмоционального напряжения в переводе представляется недостаточным по сравнению с текстом оригинала: глаголы "torture" и "destroy" более экспрессивны по сравнению с русскими глаголами «извести» и «погубить». Таким образом, можно предложить следующий перевод:

*В конце концов, эти события повергли меня в ужас – они измучили и разрушили меня.*[2]

[2] Предлагаемые переводы выполнены автором данной работы

| Э.А. По | В.А. Хинкис |
| --- | --- |
| *I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others.* | День ото дня я становился все мрачнее, раздражительней, безразличней к чувствам окружающих. |

Сохранение в переводе цели коммуникации, ситуации и способа её описания указывает на третий тип эквивалентности. Этот перевод представляется вполне состоятельным и адекватным. Однако большего напряжения можно было бы достичь при помощи лексического повторения: при передаче сравнительной степени прилагательных можно было использовать полную форму. Предлагаемый перевод звучит следующим образом:

*Изо дня в день я становился всё более мрачным, более раздражительным, более безразличным к чувствам окружающих.*

Выражение «изо дня в день» имеет имплицитный смысл «рутинности действий», что, на наш взгляд добавляет ситуации раздражённости и напряжения.

| Э.А. По | В.А. Хинкис |
| --- | --- |
| *I not only neglected, but ill-used them.* | Я не только перестал обращать на них внимание, но даже обходился с ними дурно. |

Перевод выполнен на втором уровне эквивалентности, так как способ описания одной и той же ситуации отличается от оригинала. Английский глагол “neglect” имеет более насыщенную коннотацию – «пренебрегать», «забрасывать», «запускать», которая недостаточно выражена в переводе. Прямого соответствия глаголу “ill-use” в русском языке нет, однако его семантическая структура наталкивает на мысль о несправедливо «болезненно-жестоком» отношении, о дурном отношении. Можно предложить следующий перевод:

*Я не только пренебрегал их вниманием, но даже обращался с ними дурно.*

Добавление в виде «их вниманием» представляется уместным, так как в воображении читателя возникает картина, в которой домашние питомцы, привыкшие к нежности и заботе со стороны хозяина, по-прежнему тянутся к нему, однако встречают необоснованно жестокое к себе отношение, что делает главного героя ещё более бессердечным и равнодушным.

| Э. А. По | В.А. Хинкис |
|---|---|
| *I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.* | Я краснею, я весь горю, я содрогаюсь, описывая это чудовищное злодейство. |

Сохранение синтаксической структуры высказывания помимо цели коммуникации, ситуации и способа её передачи указывает на четвёртый тип эквивалентности. Подобный перевод представляется удачным, так как в нём сохраняется градация эмоций главного героя, а также вполне адекватно и эквивалентно переводится финальное словосочетание “damnable atrocity” – «чудовищное злодейство», что довершает эмоциональное напряжение.

Следующая часть текста, содержащая художественный эффект нарастания, имеет особое значение, так как в ней описывается первый момент максимального эмоционального напряжения – момент убийства первого кота:

Э. А. По

*One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence;—hung it because I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing were possible even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.*

В.А. Хинкис

Как-то утром я хладнокровно накинул коту на шею петлю и повесил его на суку - повесил, хотя слезы текли у меня из глаз и сердце разрывалось от раскаянья, - повесил, потому что знал, как он некогда меня любил, потому что чувствовал, как несправедливо я с ним поступаю, - повесил, потому что знал, какой совершаю грех - смертный грех, обрекающий мою бессмертную душу на столь страшное проклятие, что она оказалась бы низвергнута - будь это возможно - в такие глубины, куда не простирается даже милосердие Всеблагого и Всекарающего Господа.

Этот перевод почти полностью выполнен на втором уровне эквивалентности – сохраняется цель коммуникации и описываемая ситуация, однако способы её описания различаются:

*hung it to the limb of a tree* - повесил его на суку;

*and with the bitterest remorse at my heart* - и сердце разрывалось от раскаянья;

*and because I felt it had given me no reason of offence* - потому что чувствовал, как несправедливо я с ним поступаю;

*would so jeopardize my immortal soul as to place it* - обрекающий мою бессмертную душу на столь страшное проклятие, что она оказалась бы низвергнута…

В переводе сохраняется и анафора и лексическое повторение, что способствует передаче эффекта напряжения. Однако, на наш взгляд, переводу не помешает немного буквальности и физиологичности, что сделает его более экспрессивным. В частности “*and with the bitterest remorse at my heart*” можно перевести как «и совесть терзала мою душу», а во фразу “*and because I felt it had given me no reason of offence*” добавить немного драматизма: «потому что чувствовал, что он этого не заслуживает». Образ «повешения на суку» не вполне правильно звучит по-русски, поэтому можно предложить перевести “*limb*” как «ветка, ветвь», либо вообще опустить это слово в переводе – «повесил на дереве». Финальная часть перевода представляется очень удачной, так как в ней сохраняется не только система предложенных образов, но и их экспрессивность за счёт использования слов с яркой семантической окраской:

«обрекающий на страшное проклятие», «низвергнута», «простирается», «глубины». Предлагаемый перевод:

*Однажды утром я хладнокровно затянул верёвку на шее кота и повесил его на дереве – повесил, хотя слёзы струились из моих глаз, а совесть терзала мою душу; повесил, потому что я знал, что он когда-то любил меня, и потому что чувствовал, что он этого не заслуживает; - повесил, потому что знал, что таким образом совершаю грех – смертный грех, обрекающий мою бессмертную душу на ужасное проклятье быть погребённой в глубинах, куда не простирается даже милосердие Всепрощающего и Всекарающего Господа.*

Более детальное описание акта насилия над животным – «затянул верёвку на шее кота» - представляется уместным, так как оно способствует поддержанию образа "*spirit of perversivness*" - «дух противоречия» в переводе Хинкиса, однако данный перевод недостаточен, так как описываемая идея "*spirit of perversivness*" представляет собой именно извращённое желание – природное стремление к греху. Таким образом "*spirit of perversivness*" лучше передать на русский язык как «*дух извращённости*», и детализация самых жестоких моментов преступления, в таком случае, способствует отсылке к данному образу и подпитывает его.

При жизни Эдгар По страдал различными фобиями, самой сильной из которых была боязнь быть погребённым заживо. Поэтому выбранный вариант перевода «проклятье быть погребённой в глубинах» в данном случае представляет собой скрытую отсылку к личности автора, соединяя самые жуткие страхи писателя со страхами его героя.

| Э. А. По | В. А. Хинкис |
| --- | --- |
| *When I first beheld this apparition—for I could scarcely regard it as less—my wonder and my terror were extreme.* | Сначала этот призрак - я попросту не могу назвать его иначе – поверг меня в ужас и недоумение. |

Перевод Хинкиса выполнен на втором уровне эквивалентности, с сохранением цели коммуникации и описываемой ситуации. В переводе использована обратная градация: «поверг меня в ужас и недоумение», в отличие от оригинала, где градация имеет свой обычный восходящий вид: “ *my wonder and my terror were extreme*”. Изменение направления развития эмоционального напряжения в данном случае представляется допустимым, так как общий эффект «саспенс» в тексте перевода сохраняется. Выбранный вариант перевода для слова “*apparition*” – «призрак», так же можно считать удачным, так как следующий за ним комментарий – “ *for I could scarcely regard it as less* ” – подразумевает мистичность описываемого явления.

| Э. А. По | В. А. Хинкис |
|---|---|
| *By slow degrees these feelings of disgust and annoyance rose into the bitterness of hatred.* | Мало-помалу эти чувства вылились в злейшую ненависть. |

Сохранение цели коммуникации и указание на ту же ситуацию позволяют сделать вывод об использовании второго уровня эквивалентности при переводе. Перевод представляется недостаточным, так как нарастание в нём отсутствует вовсе. Сложность передачи метафорического выражения “*bitterness of hatred*” заключается в различии сочетаемости слов в русском и английском языках. В частности дословный перевод «горечь ненависти» звучит не вполне по-русски, и поэтому перевод Хинкиса – «злейшая ненависть» – можно считать удачным: он не режет слух, близок к оригиналу семантически и достаточно экспрессивен в эмоциональном плане. Однако опущение градации представляется необоснованным. Поэтому можно предложить следующий перевод:

*Мало-помалу эти чувства отвращения и раздражения переросли в злейшую ненависть.*

Пожалуй, самое значимое нарастание, описывающее кульминацию рассказа, Хинкис передаёт на русский язык следующим образом:

| Э.А. По | В.А. Хинкис |
| --- | --- |
| *No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb!—by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman—a howl—a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.* | Едва смолкли отголоски этих ударов, как мне откликнулся голос из могилы!.. Крик, сперва глухой и прерывистый, словно детский плач, быстро перешел в неумолчный, громкий, протяжный вопль, дикий и нечеловеческий, - в звериный вой, в душераздирающее стенание, которое выражало ужас, смешанный с торжеством, и могло исходить только из ада, где вопиют все обреченные на вечную муку и злобно ликуют дьяволы. |

Уровень эквивалентности различается в отдельных частях отрывка – в большинстве преобладает второй тип эквивалентности. Различные отрывки перевода обладают различной степенью удачности. В частности, перевод слов “*howl*” и “*wailing shriek* ” как «звериный вой» и «душераздирающее стенание» соответственно, отвечают общей насыщенной экспрессивности отрывка, в то время, как её очевидно недостаёт переводу концовки. Слово «неумолчный» звучит не вполне по-русски и кажется выдуманным или заимствованным. Утрата экспрессии наблюдается также в начале отрывка, где Хинкис опускает перевод метафорического выражения “ *of my blows sunk into silence* ”. Можно предложить следующий перевод:

*Как только удары эти поглотила тишина, мне откликнулся голос из могилы! - плач, сперва приглушённый и прерывистый, подобный всхлипыванию ребёнка, мгновенно перерос в нескончаемый, оглушающий, протяжный вопль, нечеловечески дикий – звериный вой, душераздирающее стенание, заключавшее*

*в себе ужас, смешанный с триумфом, такое стенание, которое могло бы исходить лишь из ада, где вопль, вырывающийся из глоток проклятых, обречённых на вечную агонию, соединялся со злобным ликованием демонов*.

Таким образом можно сделать вывод о том, что в переводе Хинкиса эффект эмоционального напряжения, характерный для жанра «хоррор», достигается не всегда.

Жанр «хоррор» имеет в творчестве Эдгара Аллана По особое значение. Наделяя своих героев собственными страхами и переживаниями, писатель стремится освободится от внутреннего напряжения: нагнетание ужаса выступает как способ избавится от внутренних фобий, а также свидетельствует о ментальной нестабильности страдающего от алкоголизма и нервного расстройства гения. Эффект эмоционального напряжения является одним из самый действенных орудий писателя: одни рассказы призваны заставить читателя вскрыть самые сокровенные, глубоко таимые чувства, которые чаще всего людям обнажать неприятно – страх, пренебрежение, отвращение, беспомощность перед необъяснимым и всеохватывающим ужасом; в то время как другие произведения допускают в своей развязке ослабление напряжения, как это происходит в рассказе “ The Murders in the Rue Morgue”: в конце произведения, когда выясняется, что убийца – не человек, читатель освобождается от навязчивой мысли о том, что люди ужасны и способны на самые зверские поступки. Идея освобождения от гнетущих страхов становится предметом литературы: герой Эдгара По стремится к свободе, достигаемой лишь через разоблачение – груз чудовищного преступления гнетёт больше, нежели страх быть обнаруженным. Рассказы Эдгара По, выполненные в жанре «хоррор», можно рассматривать как психологический и моральный эксперимент над самим собой и читающей аудиторией. С одной стороны, в своих произведениях писатель обнажает ужасы своих психологических переживаний, а с другой – возбуждает в душе и сознании читателя природный страх перед естественной извращённостью человеческой натуры, неконтролируемому проявлению.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целях определения степени эквивалентности/адекватности перевода В.А. Хинкисом рассказа “The Black Cat” by Edgar Allan Poe, был проведён стилистический анализ оригинального текста произведения (анализ на языке оригинала – см. Приложение А), нацеленный на определение эстетического эффекта, производимого использованными в произведении художественными средствами. В ходе анализа был выделен эффект «саспенс» - эффект максимального эмоционального напряжения, характерный для произведений в жанре «хоррор». Этот эффект в тексте оригинала достигается путём использования такого стилистического приёма, как напряжение (амплификация). При анализе перевода амплификаций были выявлены некоторые несоответствия, приводящие к ослаблению эффекта эмоционального напряжения, в частности:

- недостаточность экспрессивности слов – в переводе были использованы слова с менее яркой семантической окрашенностью
- опущение нарастания в переводе

В исследовании был предложен перевод, выполненный автором настоящей работы. Компаративный анализ произведения заключался в сопоставлении текста оригинала и перевода В.А. Хинкиса. При выявлении слов с недостаточной семантической окраской осуществлялся поиск адекватного экспрессивного соответствия на русском языке. В случае, когда амплификация опускалась, что приводило к ослаблению эффекта «саспенс», она восполнялась в предложенном автором данного исследования варианте. Для слов и выражений, которые представлялись неестественными для норм русского языка, подбирались более подходящие соответствия. При обнаружении удачного перевода, были предприняты попытки обосновать адекватность выбора эквивалентов. Все шаги анализа были обоснованы научной базой, выведенной из известных работ теоретиков перевода. Таким

образом, было достигнуто выполнение поставленных задач и цели исследования.

Подобный приём работы может быть рекомендован при переводческом анализе текстов с яркой эмоциональной окраской, а также в рамках семинаров по теории и практике перевода.

Актуальность работы продиктована чрезвычайной популярностью жанра «хоррор» в современной литературе и кинематографе. Так как Эдгар Аллан По является одним из самых значимых авторов, работавших в этом жанре, и, более того, способствовавших его эволюции, анализ его произведений поможет углубиться в специфику жанра «хоррор», обращаясь к его истокам.

Данное исследование можно рекомендовать для использования в психологической практике в работе с пациентами для изучения прогрессии психического расстройства, сопровождающегося всплесками необоснованной жестокости, а также для изучения психологии вины.

Приложение А

First the analysis was done in English as a part of translating practice.

Complex stylistic analysis of the story “The Black Cat” by Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (born Edgar Poe; January 19, 1809 – October 7, 1849) an American author, poet, editor, and literary critic, was considered part of the American Romantic Movement. Best known for his tales of mystery and the macabre, Poe was one of the earliest American practitioners of a short story, and is generally looked upon as the inventor of the detective fiction genre. He is further credited with contributing to the emerging genre of science fiction. He was the first well-known American writer to try and earn the living by his pen, resulting in a financially difficult life and career.

Born in Boston, he was the second child of two actors. His father abandoned the family in 1810, and his mother died the following year. Thus orphaned, the child was taken in by John and Frances Allan, of Richmond, Virginia. Although they never formally adopted him, Poe was with them well into his young adulthood. Poe attended the University of Virginia for one semester but left due to lack of money. Poe quarreled with Allan over the funds for his education and enlisted in the Army in 1827 under an assumed name. It was at this time his publishing career began. Later failing as an officer's cadet at West Point and declaring a firm wish to be a poet and writer, Poe parted ways with John Allan.

Poe switched his focus to prose and spent the next several years working for literary journals and periodicals, becoming known for his own style of literary criticism. In Baltimore in 1835, he married Virginia Clemm, his 13-year-old cousin. In January 1845 Poe published his poem, "The Raven", to instant success. His wife died of tuberculosis two years after its publication.

On October 7, 1849, at age 40, Poe died in Baltimore; the cause of his death is unknown.

Death.

On October 3, 1849, Poe was found on the streets of Baltimore delirious, "in great distress, and... in need of immediate assistance", according to the man who

found him, Joseph W. Walker. He was taken to the Washington Medical College, where he died on Sunday, October 7, 1849, at 5:00 in the morning. Poe was never coherent enough to explain how he came to be in his dire condition, and, oddly, was wearing clothes that were not his own. Poe is said to have repeatedly called out the name "Reynolds" on the night before his death, though it is unclear to whom he was referring. Some sources say Poe's final words were "Lord help my poor soul." All medical records, including his death certificate, have been lost. The actual cause of death remains a mystery.

Works

American romanticism of the 19 century was strongly affected by the American and French Revolutions. The development of the capitalistic relationships and class antagonism prevented the realization of the principles of liberty and equality, which brings to the literature the idea of disappointment and despair.

Poe's best known fiction works are Gothic. His most recurring themes deal with questions of death, including its physical signs, the effects of decomposition, concerns of premature burial, the reanimation of the dead, and mourning. Many of his works are generally considered part of the dark romanticism genre, a literary reaction to transcendentalism, which Poe strongly disliked. Beyond horror, Poe also wrote poems, satires, humor tales, and hoaxes.

Poe's writing reflects his literary theories, which he presented in his criticism and also in essays such as "The Poetic Principle". He disliked didacticism and allegory, though he believed that meaning in literature should be an undercurrent just beneath the surface. Works with obvious meanings, he wrote, cease to be art. He believed that work of quality should be brief and focus on a specific single effect. To that end, he believed that the writer should carefully calculate every sentiment and idea.

Poe proved to be a very prolific writer – his works appear throughout popular culture in literature, music, films, and television.

The Black cat

"The Black Cat" was first published in the August 19, 1843, issue of *The Saturday Evening Post*.

The narrator tells us that from an early age he has loved animals. He and his wife have many pets, including a large black cat named Pluto. This cat is especially fond of the narrator and vice versa. Their mutual friendship lasts for several years, until the narrator becomes an alcoholic. One night, after coming home intoxicated, he believes the cat is avoiding him. When he tries to seize it, the panicked cat bites the narrator, and in a fit of rage, he seizes the animal, pulls a pen-knife from his pocket, and deliberately gouges out the cat's eye.

At first, the narrator is remorseful and regrets his cruelty. "But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of perverseness." He takes the cat out in the garden one morning and hangs it from a tree, where it dies. That very night, his house mysteriously catches fire, forcing the narrator, his wife and their servant to flee.

The next day, the narrator returns to the ruins of his home to find, imprinted on the single wall that survived the fire, the figure of a gigantic cat, hanging by its neck from a rope.

Some time later, he finds a similar cat in a tavern. It is the same size and color as the original and is even missing an eye. The only difference is a large white patch on the animal's chest. The narrator takes it home, but soon begins to loathe, even fear the creature. After a time, the white patch of fur begins to take a shape and, to the narrator, forms the shape of the gallows. Then, one day when the narrator and his wife are visiting the cellar in their new home, the cat gets under its master's feet and nearly trips him down the stairs. In a fury, the man grabs an axe and tries to kill the cat but is stopped by his wife. Enraged, he kills her with the axe instead. To conceal her body he removes bricks from a wall. A few days later, when the police show up at

the house to investigate the wife's disappearance, they find nothing and the narrator goes free. The cat, which he intended to kill as well, has also gone missing.

On the last day of the investigation, the narrator accompanies the police into the cellar. They still find nothing. Then, completely confident in his own safety, the narrator comments on the sturdiness of the building and raps upon the wall he had built around his wife's body. A wailing sound fills the room. The alarmed police tear down the wall and find the wife's corpse, and on her head, to the horror of the narrator, is the screeching black cat. As he words it: "I had walled the monster up within the tomb!".

Analysis of the story

“The Black Cat” is a 1st person narrative with descriptive elements. It may even be considered an inner monologue, as in the story there are plenty of elements of self-examination and discussions with the author himself. The author is the main character, and the story may be considered autobiographical. It has an unconventional structure – the story finishes with the climax.

In the exposition the author first provokes a particular mood – gloomy, dismal and depressing thoughts penetrate the reader’s mind as the narrator goes deeper in the description of his own feelings towards the situation, foreboding of evil and horror arises from the very beginning. Here the mental instability could be suggested intuitively. As the action unfolds, the author tells a story of himself, his childhood and marriage.

The complication may be divided into 3 parts. In the first part of the complication three main characters are brought in: the protagonist, his wife and the Cat.

Within the whole story one may observe the gradual change in the protagonist’s disposition – firstly he appears as a very loving, carrying, sensitive man: “From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition.” He was invested with the tenderness of heart and was able to offer unselfish and self-

sacrificing love. His particular fondness of animals contributes to the idea of mental instability in the form of exaggerated good.

In this part the wife of the main character is introduced. She is endowed with kindness, sensitivity, and unanimity of taste and judgment with her husband ("[I] was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own.") Her silent resignation to his final sullen disposition reveals her good-tempered self-sacrificing nature.

The Cat is depicted as an unusual animal, possessing some mysterious, even demoniacal features: "This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise."

The particular importance of this very animal is underlined by using the stylistic device of suspense:

"We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and a *cat."* – "cat" is the most prominent, the most important element, it is written in italics and put at the end of the enumeration.

Then comes the change in the protagonist's character.

The ample use of metaphors and epithets contributes to the impressing of the image of an irreversible damage to the author's mind and soul upon the reader:

"Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character—through <u>the instrumentality of the Fiend Intemperance</u> (metaphor) —had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, <u>more moody, more irritable, more regardless</u> (epithets) of the feelings of others."

Here the splendid use of euphemism should be mentioned:

"… - through the instrumentality of the Fiend Intemperance…" - "Fiend Intemperance" is used as the euphemism for alcoholism.

The author is experiencing the gradual change in his disposition – he becomes impatient, gloomy short-tempered and, on his harming the animal, utterly cruel: "The fury of a demon instantly possessed me."

His feelings towards the "damnable atrocity" are not that of the mere alcoholic – at first he suffers from sense of guilt for injuring the cat, but ultimately he kills the animal in cold blood.

Here the insight into the workings of the author's mind is provided through the depiction of the philosophy, penetrating the morbid nature of the protagonist – the philosophy, concerning the "spirit of perverseness".

It may be observed, that within this part of the complication the climax may also be pointed out – the murder of the cat is one of the most essential and striking moments of the story.

The second part of the complication starts with the appearance of the other black cat, dramatically resembling the one, which has been killed by the author. The new wave of alternation of the author's felling is expressed in his nongenuine regret for the loss of the animal and even desire to look for another cat of the same species:

"I went so far as to regret the loss of the animal, and to look about me, among the vile haunts which I now habitually frequented, for another pet of the same species, and of somewhat similar appearance, with which to supply its place."

But when the new pet appears, the author's hatred of the animal comes back. But this time the sense of shame and the remembrance of the former deed of cruelty firstly prevented the protagonist from physical abuse of the cat, but finally they converted into the paranoic fear of the animal. One may conclude that the author goes mad - he sees the cat as demonic creature that follows him:

"I came to look upon it with unutterable loathing, and to flee silently from its odious presence, as from the breath of a pestilence."

The idea of the author's being awed by the black cat is perfectly expressed through the usage of the stylistic device of hyperbole – hereafter he calls the animal a "beast".

The high point of the protagonist's madness is seen in his examining the white spot on the animal's chest – the only feature differing this cat from the first one – which one day appeared to be the GALLOWS in the eyes of the author.

Within the whole process of the protagonist's suffering from "disease", which have been destroying his personality, his wife stays uncomplaining, and becomes "the most usual and the most patient of sufferers". And that is what makes the murder in the cellar even more cruel and atrocious, impregnated with cold-blooded violence and outright madness. This ending of the second part of the complication may also be considered one of the inner climaxes of the story.

The last part of the complication is concerned with the author's concealing his crime first. The prudence, shrewdness and composure with which the protagonist acts hereafter inspire the feeling of pure insanity – he doesn't fill guilty, doesn't regret, he is happy with his triumph.

And as the cat has disappeared, for the first time since the cat's introduction into the house, he sleeps well and feels supremely happy, which surely suggests destructive mental disorder.

When the officers came, the murderer keeps firmly calm and looks unambiguously unsuspicious. Not only that – he is burning to affirm his innocence:

"I burned to say if but one word, by way of triumph, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness."

And after the sudden exposure of a crime the most fiendish nightmare for the author comes out – in the climax the party witnesses the black cat sitting on the head of the dead woman and producing the piercing horrific cry, which inspires the unutterable horror in the protagonist's ill mind and soul- "I had walled the monster up within the tomb."

There is no denouement in the story – the writer leaves the heroes on the spot.

The startling use of stylistic devices makes a story highly powerful in provoking specific emotional state.

The general atmosphere of horror, madness, violence and fear is achieved by the numerous ingenious epithets and metaphors:

Epithets:

Fiendish, damnable, feeble, frightful, grieved, vile, in cold blood, bitterest, deadly, cruel, gigantic, extreme, stupefied, immense, odious, loathsome, sharp, felon, hideous, ghastly, mournful, terrible, wretched, insufferable, rigorous , unutterable fear, incarnate nightmare, evil, the darkest, ungovernable, fatal, demoniacal, detested

Metaphor:

- My original soul seemed, at once, to take its flight from my body
- the spirit of PERVERSENESS
- cry of fire
- the bitterness of hatred
- breath of a pestilence
- dread of the beast
- beneath the pressure of torments
- outbursts of a fury
- forgetting in my wrath
- with the burden of murder upon my soul
- mere frenzy of bravado

The inner sense of progressing paranoia is fortified by the feeling of tension, suspense, and anxiety – This emotional quality of the story is conveyed to the reader through the devices of anaphora and climax:

Anaphora:

- I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.

- One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence;—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin..

Climax:

- In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me.
- I not only neglected, but ill-used them.
- No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb!— by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman—a howl—a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.

The constant presence of fear is stunningly expressed through the usage of hyperbole:

- "cat" acquires different names as the story unfolds - beast, monster, the thing, creature, tormentor;
- the word "destroy" is used instead of "kill"(..difference between the strange beast and the one I had destroyed.)
- the author uses a personal pronoun "he" towards cat, instead of "it"

The language of the story is remarkably eloquent – many stylistic devices contribute to the embellishment of the story:

Periphrasis:

- the animal evinced a disposition to accompany me

- to destroy it (cat) with a blow
- The wall did not present the slightest appearance of having been disturbed
- to put it (cat) to death
- It did not make its appearance during the night

Inversion:

- Mad indeed would I be to expect it
- Yet, mad am I not—and very surely do I not dream
- …neither by day nor by night knew I the blessing of rest any more
- This hideous murder accomplished, I set myself forthwith, and with entire deliberation, to the task of concealing the body.

Similie

- I determined to wall it up in the cellar, as the monks of the Middle Ages are recorded to have walled up their victims.

"The Black cat" is a study of the psychology of guilt, often paired in analysis with Poe's "The Tell-Tale Heart". In both, a murderer carefully conceals his crime, but eventually breaks down and reveals himself.

"The Black Cat" is very mature and powerful story, able of keeping the reader in suspense till the very end. The greatness of the book lies in its unique style of writing and using the language.

Stylistic devices and expressive means in the story "The Black Cat"

FOR the most **wild*** yet most **homely** (antithesis) narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief (inversion). **Mad** indeed would I be to expect it (inversion), in a case where my very senses reject their own evidence (metaphor, personification). Yet, mad am I not (inversion, litotes)—and **very surely** do I not dream (inversion). But tomorrow I die (hyperbole), and today I would unburden my soul (metaphor). My **immediate** purpose is to place before the world

(metonymy), **plainly**, **succinctly**, and without comment, a series of **mere** household events. In their consequences (inversion), these events have terrified—have tortured—have destroyed me (climax). Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror (metaphor)—to many they will seem less **terrible** than *baroques*. Hereafter, perhaps (detachment), some intellect (metonymy) may be found which will reduce my phantasm to the commonplace (metaphor) — some intellect (metonymy) more **calm**, more **logical**, and far less **excitable** than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe (metaphor)(detachment), nothing more than an **ordinary** succession of **very natural** causes and effects.

From my infancy (inversion) I was noted for the docility and humanity of my disposition(metaphor). My tenderness of heart (metaphor) was even so **conspicuous** as to make me the jest of my companions. I was **especially** fond of animals, and was indulged (ellipsis – I was) by my parents with a **great** variety of pets. With these (inversion) I spent most of my time, and never was so **happy** as when feeding and caressing them (hyperbole, ellipsis). This peculiarity of character grew with my growth (paronomasia), and, in my manhood (detachment), I derived from it one of my **principal** sources of pleasure (metaphor). To those who have cherished an affection (metaphor) for a **faithful** (assonance) and **sagacious** dog, I need **hardly** be at the trouble of explaining (metaphor) the nature or the intensity of the gratification (metaphor) thus derivable. There is something in the **unselfish** and **self-sacrificing** love of a brute, which goes **directly** to the heart (metaphor) of him who has had (assonance) frequent occasion to test the **paltry** friendship (metaphor) and **gossamer** fidelity (metaphor)of **mere** *Man*.

I married early, and was **happy** to find in my wife a disposition not uncongenial (litote) with my own. Observing my partiality for domestic pets (pleonasm) (inversion), she lost no opportunity of procuring (periphrasis) those of the most **agreeable** kind. We had birds, gold-fish, a **fine** dog, rabbits, a **small** monkey,

and a *cat*. (enumeration, suspense – "cat" is the most prominent, the most important element)

This latter was a **remarkably large** and **beautiful** animal, **entirely black**, and **sagacious** to an **astonishing** (assonance) degree. In speaking of his intelligence (detachment), my wife, who at heart was not a little (litote) tinctured with superstition (metaphor), made frequent allusion to the **ancient** popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever *serious* (litote) upon this point—and I mention the matter at all for no better reason than that it (assonance – t-sound) happens, just now, to be remembered (detachment).

Pluto (allusion)—this was the cat's name (detachment)—was my **favorite** pet and playmate. I alone fed him, and he attended me wherever I went about the house (gap-sentence-link). It was even with difficulty (periphrasis) that I could prevent him from following me through the streets.

Our friendship lasted, in this manner (detachment), for several years, during which my general temperament and character—through the instrumentality of the Fiend Intemperance (metaphor) (euphemism - alcoholism) (detachment)—had (I blush to confess it) (detachment) experienced a **radical** alteration for the worse. I grew, day by day (detachment), more **moody**, more **irritable**, more **regardless** (climax) of the feelings of others. I suffered myself to use **intemperate** language (periphrasis) to my wife. At length (detachment), I even offered her personal violence (periphrasis). My pets, of course (detachment), were made to feel the change in my disposition. I not only neglected, but ill-used (climax) them. For Pluto (inversion), however (detachment), I still retained **sufficient** regard to restrain me from maltreating (assonance – r-sound) him, as I made no scruple of maltreating (periphrasis) the rabbits, the monkey, or even the dog (enumeration), when, by accident, or through affection (detachment), they came in my way.

But my disease grew upon me (metaphor)—for what disease is like Alcohol! (detachment, rhetorical question)—and at length even Pluto, who was now becoming

**old** (detachment), and consequently somewhat **peevish**—even Pluto (lexical repetition) began to experience the effects of my **ill** temper.

One night, returning home, much **intoxicated**, from one of my haunts about town (detachments), I fancied that the cat avoided my presence (periphrasis – instead of "me"). I seized him; when, in his fright at my violence (detachment), he inflicted a **slight** wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon (metaphor) **instantly** possessed me. I knew myself no longer. My **original** soul seemed, at once (detachment), to take its flight from my body (metaphor); and a more than **fiendish** malevolence, **gin-nurtured**, thrilled every fibre of my frame (metaphor) (gap-sentence-link). I took from my waistcoat pocket a penknife, opened it, grasped the **poor** (assonance – p-sound) beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket (enumeration)! I blush, I burn, I shudder (climax), while I pen the **damnable** atrocity.

When reason returned with the morning—when I had slept off the fumes of the night's debauch (metaphor, euphemism, detachment)—I experienced a sentiment (periphrasis – instead of "felt") half of horror, half of remorse (lexical repetition), for the crime of which I had been **guilty**; but it was, at best (detachment), a **feeble** and **equivocal** feeling, and the soul remained **untouched** (gap-sentence-link). I again plunged into excess (metaphor), and soon drowned in wine all memory of the deed (metaphor).

In the meantime the cat **slowly** recovered. The socket of the lost eye presented, it is true (detachment), a **frightful** appearance (personification), but he no longer appeared to suffer any pain. He went about the house as usual, but, as might be expected (detachment), fled in **extreme** terror at my approach. I had so much of my old heart left (metaphor), as to be at first grieved by this **evident** dislike on the part of a creature which had once so loved me. But this feeling soon gave place (personification) to irritation. And then came, as if to my final and **irrevocable** overthrow (detachment), the spirit of PERVERSENESS (metaphor). Of this spirit (inversion) philosophy takes no account.

Yet I am not more sure that my soul lives (metaphor), than I am that perverseness is one of the **primitive** impulses of the human heart (metaphor)—one of the **indivisible primary** faculties, or sentiments, which give direction (personification) to the character of Man (metonymy). Who has not, a hundred times (detachment), found himself committing a **vile** or a **stupid** action, for no other reason than because he knows he should *not* (question in the narrative)*?* Have we not a **perpetual** inclination, in the teeth of our best judgment (detachment, metaphor), to violate that which (periphrasis) is *Law*, **merely** because we understand it to be such (question in the narrative? This spirit of perverseness (metaphor), I say (detachment), came to my **final** overthrow (metaphor). It was this **unfathomable** longing of the soul (metaphor) *to vex itself*—to offer violence to its own nature (detachment)—to do wrong for the wrong's sake only (detachment)—that urged me to continue and finally to consummate (climax) the injury I had inflicted upon the **unoffending** brute. One morning, in cold blood (metaphor, detachment, inversion), I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the **bitterest** remorse at my heart (metaphor);—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence;—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin (anaphora, climax, parallel constructions, suspense)—a **deadly** sin that would so jeopardize my **immortal** soul as to place it—if such a thing were possible (detachment)—even beyond the reach of the **infinite** mercy of the Most Merciful and Most Terrible God (allusion).

On the night of the day on which this most cruel deed was done (inversion), I was aroused from sleep by the cry of fire (metaphor). The curtains of my bed were in flames. The whole house was blazing. It was with **great** difficulty that my wife, a servant, and myself (enumeration), made our escape from the conflagration. The destruction was **complete**. My **entire worldly** wealth was swallowed up (metaphor), and I resigned myself thence forward to despair.

I am above the weakness of seeking to establish (periphrasis) a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity. But I am detailing a chain of facts—and wish not to leave even a possible link **imperfect** . On the day succeeding the fire (inversion), I visited the ruins. The walls, with one exception(detachment), had fallen in. This exception was found in a compartment wall, not very thick (detachment), which stood about the middle of the house, and against which had rested (inversion) the head of my bed. The plastering had here, in great measure (detachment), resisted (personification) the action of the fire (metaphor)—a fact which I attributed to its having been recently spread (detachment). About this wall (inversion) a **dense** crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with **very minute** and **eager** attention (gap-sentence-link). The words "**strange**!" "**singular**!" and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in *bas-relief* upon the white surface (detachment), the figure of a **gigantic** *cat.* The impression was given with an accuracy **truly marvellous**. There was a rope about the animal's neck.

When I first beheld this apparition—for I could scarcely regard it as less (litote) (detachment)—my wonder and my terror (climax) were **extreme**. But at length reflection came to my aid (metaphor). The cat, I remembered (detachment), had been hung in a garden adjacent to the house. Upon the alarm of fire (inversion), this garden had been **immediately** filled by the crowd—by some one of whom the animal must have been cut from the tree and thrown, through an open window (detachment), into my chamber. This had probably been done with the view of arousing me from sleep. The falling of other walls had compressed (personofication) the victim of my cruelty (metaphor) into the substance of the freshly-spread plaster; the lime of which, with the flames, and the *ammonia* from the carcass, had then accomplished the portraiture (personification) as I saw it.

Although I thus **readily** accounted to my reason, if not altogether to my conscience (climax), for the **startling** fact just detailed, it did not the less fail (litotes) to make a **deep** impression upon my fancy (metaphor). For months (inversion) I

could not rid myself of the phantasm of the cat (metaphor); and, during this period, there came back into my spirit (inversion, metaphor) a half-sentiment that seemed, but was not (detachment), remorse (gap-sentence-link). I went so far as to regret the loss of the animal, and to look about me, among the **vile** haunts which I now habitually frequented (detachment), for another pet of the same species, and of somewhat **similar** appearance, with which to supply its place.

One night (inversion) as I sat, half **stupefied**, in a den of more than infamy (metaphor) (detachments), my attention was suddenly drawn to some black object, reposing upon the head of one of the **immense** hogsheads of gin, or of rum (detachment), which constituted the **chief** furniture of the apartment. I had been looking **steadily** at the top of this hogshead for some minutes, and what now caused me surprise was the fact that I had not sooner perceived the object thereupon. I approached it, and touched it with my hand. It was a **black** cat—a very **large** one (detachment)—**fully** as **large** as Pluto (simile), and **closely** resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body; but this cat had a **large**, although **indefinite** splotch of white (metonymy), covering nearly the whole region of the breast.

Upon my touching him (inversion), he **immediately** arose, purred (onomatopoeia) **loudly**, rubbed against my hand, and appeared **delighted** with my notice (enumeration). This, then, was the **very** creature of which I was in search. I at once offered to purchase it of the landlord; but this person made no claim to it—knew nothing of it (detachment)—had never seen it before (gap-sentence-link).

I continued my caresses, and when I prepared to go home, the animal evinced a disposition to accompany me (periphrasis). I permitted it to do so; occasionally stooping and patting it as I proceeded. When it reached the house it domesticated itself at (alliteration – t-sound) once, and became **immediately** a **great** favorite with my wife.

For my own part (detachment), I soon found a dislike to it arising within me (metaphor). This was just the reverse of what I had anticipated (litote); but—I know

not how or why it was (detachment)—its **evident** fondness for myself rather disgusted and annoyed me (gap-sentence-link). By slow degrees (inversion) these feelings of disgust and annoyance rose into the bitterness of hatred (metaphor, climax). I avoided the creature (hyperbole); a certain sense of shame, and the remembrance (alliteration – s-sound) of my former deed of cruelty (periphrasis), preventing me from physically abusing it. I did not, for some weeks (detachment), strike, or otherwise **violently** ill use it; but gradually—very gradually (detachment)—I came to look upon it with **unutterable** loathing, and to flee **silently** from its **odious** presence, as from the breath of a pestilence (metaphor) (gap-sentence-link).

What added, no doubt (detachment), to my hatred of the beast, was the discovery, on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of one of its eyes. This circumstance, however (detachment), only endeared it to my wife, who, as I have already said (detachment), possessed, in a high degree (detachment), that humanity of feeling (metaphor) which had once been my **distinguishing** trait, and the source of many of my **simplest** and **purest** pleasures (metaphor).

With my aversion to this cat, however (detachment), its partiality (antithesis) for myself seemed to increase. It followed my footsteps with a pertinacity which it would be **difficult** to make the reader comprehend. Whenever I sat, it would crouch beneath my chair, or spring upon my knees (enumeration), covering me with its **loathsome** caresses (oxymoron). If I arose to walk it would get between my feet and thus **nearly** throw me down, or, fastening its **long** and **sharp** claws in my dress, clamber, in this manner (detachment), to my breast. At such times, although I longed to destroy it with a blow (periphrasis), I was yet withheld from so doing, partly by a memory of my former crime, but chiefly—let me confess it at once (detachment)—by **absolute** *dread* of the beast (hyperbole).

This dread was not exactly a dread of physical evil—and yet I should be at a loss how otherwise to define it (gap-sentence-link). I am almost **ashamed** to own—yes, even in this felon's cell (metaphor), I am almost ashamed to own (repetition,

detachment)—that the terror and horror with which the animal inspired me (metaphor), had been heightened by one of the **merest** chimeras (metaphor) it would be possible to conceive. My wife had called my attention, more than once (detachment), to the character of the mark of white hair, of which I have spoken, and which constituted the **sole visible** difference between the strange beast (hyperbole) and the one I had destroyed (hyperbole, metaphor).

The reader will remember that this mark, although **large** (detachment), had been originally **very indefinite**; but, by slow degrees—degrees nearly **imperceptible**, and which for a long time my reason struggled to reject (metaphor, personification) as **fanciful** (detachment)—it had, at length (detachment), assumed a **rigorous** distinctness of outline. It was now the representation of an object that I shudder to name—and for this, above all, I loathed, and dreaded, and would have rid myself of the monster *had I dared*—it was now, I say (detachment), the image of a **hideous**—of a **ghastly** thing—of the GALLOWS! (suspense)—oh (interjection), **mournful** and **terrible** engine of Horror and of Crime—of Agony and of Death (metaphor)! (gap-sentence-link)

And now was I indeed **wretched** (inversion) beyond the wretchedness of **mere** Humanity (metonymy). And *a brute beast*—whose fellow I had **contemptuously** destroyed (hyperbole) —*a brute beast* (hyperbole, lexical repetition) to work out for *me*—for me, a man fashioned in the image of the High God (allusion)—so much of **insufferable** woe (metaphor)! Alas! (interjection) neither by day nor by night knew I (inversion) the blessing of rest (metaphor) any more! During the former (inversion) the creature left me no moment alone (alliteration l-m-l), and in the latter I started hourly from dreams of **unutterable** fear (metaphor) to find the **hot** breath of *the thing* upon my face, and its **vast** weight—an incarnate nightmare (metaphor) that I had no power to shake off (detachment)—incumbent **eternally** (hyperbole) upon my *heart* (metaphor)!

Beneath the pressure of torments (metaphor) such as these (inversion) the **feeble** remnant of the good within me succumbed (metaphor). **Evil** thoughts became

my **sole** intimates (metaphor)—the **darkest and most evil** of thoughts. The moodiness of my usual temper (metaphor) increased to hatred of all things and of all mankind (climax, hyperbole); while from the **sudden**, **frequent**, and **ungovernable** outbursts of a fury (metaphor) to which I now **blindly** abandoned myself, my **uncomplaining** wife, alas (interjection), was the most usual and the most **patient** (zeugma) of sufferers.

One day she accompanied me, upon some household errand (detachment), into the cellar of the **old** building (alliteration – l-sound) which our poverty compelled us to inhabit (personification). The cat followed me down the **steep** stairs, and, **nearly** throwing me headlong, exasperated me to madness. Uplifting an axe, and forgetting in my wrath (metaphor) the **childish** dread which had hitherto stayed my hand (personification) (inversion), I aimed a blow at (periphrasis) the animal (metonymy), which, of course (detachment), would have proved **instantly** fatal (periphrasis) had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded by the interference into a rage more than **demoniacal** (inversion), I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain (metonymy). She fell **dead** upon the spot without a groan.

This **hideous** murder accomplished (inversion), I set myself **forthwith**, and with entire deliberation (detachment), to the task of concealing the body. I knew that I could not remove it from the house, either by day or by night (detachment), without the risk of being observed by the neighbors. Many projects entered my mind. At one period I thought of cutting the corpse into **minute** fragments, and destroying them by fire. At another, I resolved to dig a grave for it in the floor of the cellar. (parallel constructions) Again (detachment), I deliberated about casting it in the well in the yard—about packing it in a box (asyndeton), as if merchandise, with the usual arrangements, and so getting a porter to take it from the house. (enumerations) Finally I hit upon what I considered a far **better expedient** than either of these. I determined to wall it up in the cellar, as the monks of the Middle Ages are recorded to have walled up their victims (simile).

For a purpose such as this (inversion) the cellar was well adapted. Its walls were **loosely** constructed, and had lately been plastered throughout with a rough plaster (alliteration – l-sound), which the dampness of the atmosphere had prevented from (personification) hardening. Moreover (detachment), in one of the walls was a projection, caused by a false chimney, or fireplace (detachment), that had been filled up and made to resemble the rest (alliteration) of the cellar. I made no doubt that I could **readily** displace the bricks at this point, insert the corpse, and wall the whole up as before (enumeation), so that no eye (metonymy) could detect anything **suspicious**.

And in this calculation (inversion) I was not deceived. By means of a crowbar (inversion) I **easily** dislodged the bricks, and, having **carefully** deposited the body against the inner wall, I propped it in that position, while with little trouble (litote) I relaid the whole (alliteration w-l) structure as it originally stood. Having procured mortar, sand, and hair (enumeration), with every possible precaution (detachment), I prepared a plaster which could not be distinguished from the old, and with this I very **carefully** went over the new brick-work (alliteration). When I had finished, I felt satisfied (alliteration) that all was right. The wall did not present the **slightest** appearance (personification) of having been disturbed. The rubbish on the floor was picked up with the **minutest** care. I looked around **triumphantly**, and said to myself: "Here at least, then (detachment), my labor has not been in vain." (reported speech)

My next step was to look for the beast (hyperbole) which had been the cause of so much wretchedness (metaphor); for I had, at length, **firmly** resolved to put it to death (periphrasis). Had I been able (inversion) to meet with it at the moment, there could have been no doubt of its fate; but it appeared that the **crafty** animal had been **alarmed** at the violence of my previous anger (metaphor), and forbore to present itself (periphrasis) in my present mood (gap-sentence-link). It is **impossible** to describe or to imagine the **deep**, the **blissful** sense of relief which (assonance – i-sound(e)) the absence of the **detested** creature occasioned in my bosom (metonymy). It did not make its appearance (periphrasis) during the night; and thus for one night,

at least (detachment), since its introduction into the house (detachment), I **soundly** and **tranquilly** slept; aye, *slept* even with the burden of murder upon my soul (metaphor). (gap-sentence-link)

The second and the third day passed, and still my tormentor (hyperbole) came not. Once again I breathed as a freeman. The monster (hyperbole), in terror (detachment), had fled the premises for ever! I should behold it no more! My happiness was **supreme**! The guilt of my **dark** deed (metaphor) disturbed me but **little**. Some **few** inquiries had been made, but these had been **readily** answered. Even a search had been instituted—but of course nothing was to be discovered. I looked upon my future felicity as **secured**.

Upon the fourth day of the assassination (inversion), a party of the police came, **very unexpectedly** (detachment), into the house, and proceeded again to make **rigorous** investigation of the premises. Secure, however, in the inscrutability of my place of concealment (inversion), I felt no embarrassment whatever. The officers bade me accompany them in their search. They left no nook or corner unexplored. At length, for the third or fourth time (detachments), they descended into the cellar. I quivered not in a muscle (metaphor). My heart beat **calmly** as that of one who slumbers in innocence (metaphor) (simile). I walked the cellar from end to end. I folded my arms upon my bosom, and roamed **easily** to and fro (tautology). (anaphora) The police were **thoroughly** satisfied and prepared to depart. The glee at my heart (metaphor) was too **strong** to be restrained. I burned to (alliteration t-r-t) say (metaphor) if but one word, by way of triumph (detachment), and to render **doubly** **sure** their assurance (alliteration) of my guiltlessness.

"Gentlemen," I said at last, as the party ascended the steps, "I delight to have allayed your suspicions. I wish you all health and a little more courtesy (anaphora). By the bye (paronomasia), gentlemen, this—this (lexical repetition) is a **very** well-constructed house," (in the **rabid** desire to say something **easily**, I **scarcely** knew what I uttered at all),—"I may say an ***excellently*** well-constructed house (climax). These walls—are you going, gentlemen? (question-in-the-narrative)—these walls

(lexical repetition) are **solidly** put together"; and here, through the **mere** frenzy of bravado (metaphor) (detachment), I rapped **heavily** with a cane which I held in my hand (alliteration), upon that very portion of the brick-work (alliteration) behind which stood the corpse (inversion) of the wife of my bosom (periphrasis). (gap-sentence-link)

But may God shield and deliver me from the fangs of the Arch-Fiend (metaphor, interjection)! No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence (metaphor) (inversion), than I was answered by a voice from within the tomb!—by a cry, at first **muffled** and **broken**, like the sobbing of a child (simile), and then **quickly** swelling into one **long**, **loud**, and **continuous** scream, **utterly anomalous** and **inhuman**—a howl—a **wailing** shriek, half of horror and half of triumph (detachment, repetition), such as might have arisen only out of hell (hyperbole), conjointly from the throats of the **damned** in their agony and of the demons that exult in the damnation (metaphor). (the whole sentence – climax, and suspense) Of my own thoughts (inversion) it is **folly** to speak. Swooning (inversion), I staggered to the opposite wall. For one instant (inversion) the party (metonymy) on the stairs remained **motionless**, through extremity of terror and awe (metonymy). In the next a dozen **stout** arms (metonymy) were toiling at the wall. It fell **bodily**. The corpse, already greatly **decayed** and **clotted** with gore, stood erect before the eyes of the spectators (metaphor). Upon its head, with **red extended** mouth and **solitary** eye of fire (metaphor), sat (inversion) the **hideous** beast (hyperbole) whose craft had seduced me into murder (metaphor), and whose **informing** voice had consigned me to the hangman (metaphor). I had walled the monster (hyperbole) up within the tomb.

***epithets**

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ


1. Американская романтическая проза. Сборник. – Сост. А.Н. Николюкин. На англ. и русск. яз. – М.: Радуга., 1984. – 528с.
2. Бахтин М.А. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е издание – М.: Искусство», 1986, - 445 с.
3. Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста (для институтов и факультетов иностранных языков): Учеб. пособие. - 3-е изд., стереотип. - М.: НВИ ТЕЗАУРУС, 2001,- 224 с.
4. Виноградов В.В. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, —224 с.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Издательство «Высшая школа», 1971, – 240 с.
6. Влахов С., Флорин И. Непереводимое в переводе. – М.: «Международные отношения», 1980, - 343 с.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М: КомКнига, 2007.- 144 с.
8. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004, – 544 с.
9. Гураль С.К. Дискурс-анализ в свете синергитического видения. – Томск: Изд.-во Том. ун-та, 2009. – 176 с.
10. Ермолович Д. И. Словесная механика. Избранное о языке, переводе и культуре речи. / Вступ. статья Палажченко. – М.: Р.Валент, 2013. – 400 с. – (Серия: Библиотека лингвиста)
11. Казакова Т.А. Художественный перевод. Учебное пособие – СПб., 2002. – 112 с.
12. Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография. – Л.: Худож. лит., 1984. – 296 с.,1 л. портр.

13. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. – М.: ЭТС. – 2002. – 424с.
14. Кон И.С. Социология личности. – М.:Политиздат., 1967. – 383 с.
15. Крысин Л.П. Жизнь слова: Кн. для учащихся ст. классов. – М.: Просвещение, 1980. – 176 с.
16. Львовская Э. Д. Теоретические проблемы перевода. Статус, проблемы, аспекты. – М., 1988
17. Марианне В. Йоргенсен, Луиза Дж. Филлипс. Дискурс-анализ. Теория и мегод / Пер. с англ.- 2-е изд., испр.- Х.: Изд-во "Гуманигарный Ценгр", 2008.-352 с.
18. Миньяр-Белоручев Р.К. Как стать переводчиком? / Ответственный редактор М.Я. Блох. — М.: ≪Готика≫, 1999. —176 с.
19. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. – М.: Московский лицей, 1996, - 208 с., ил.
20. Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. – М.: Издательство «Наука», 1968, – 411с.
21. Палажченко П.Р. Мой несистематический словарь. – М.: Р.Валент ООО, 2002, - 304с.
22. По Э. Рассказы / Пер. с англ.; ст. В. Брюсова; Коммент. Б. Акимова. – М.: Мир книги, Литература, 2006, – 416с. – (Бриллиантовая коллекция)
23. По Э.А. Золотой жук: рассказы, повесть, стихотворения : [пер. с англ.] / Эдгар Аллан По; [коммент. М. Беккер] – М.: Эксмо, 2015 – 640 с. : ил. – (Зарубежная классика)
24. Соколов А. Н. Теория стиля. – М.: Издательство «Искусство», 1968, – 224 с.
25. Федоров В.А. Введение в переводоведение. Учебно-методическое пособие для вузов – Воронеж. Гос. ун-т. , 2010. – 51 с.
26. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. - М.: Воениздат, 1973. - 280 с.

27. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус проблемы аспекты. — М.: Наука, 1988. — 215 с.
28. Ялом Ирвин. Мамочка и смысл жизни. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002 – 115 с.
29. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика. – М.: Структурализм: "за" и "против", 1975.
30. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова, - М.: Прогресс, 1987. 464 с.
31. Miller, Alice. The Drama of the Gifted Child – 1990. – 118 p.
32. Poe, Edgar Allan. The Philosophy of Composition - Graham's Magazine, April 1846.
33. Sova, Dawn B. Critical Companion to Edgar Allan Poe – 2001. – 458 p.
34. Gural S.K., Serafini Stefano, Travina I. I. Self-regulation in discourse analysis and its application in teaching intercultural communication
35. Виктор Хинкис [Электронный ресурс] –URL: https://fantlab.ru/translator308 (дата обращения 23.06. 2016)
36. Кожемякин Е., Переверзев Е., Борисов С. Современный дискурс-анализ. Электронный журнал, 2009, 1(1) – Режим доступа: www.discourseanalysis.org
37. Оникова Т.Н. Тип повествователя как приём художественной организации текста [Электронный ресурс]: соц. сеть работников образования – URL: http://nsportal.ru/shkola/literatura/library/2012/10/09/tip-povestvovatelya-kak-priyom-organizatsii-khudozhestvennogo (дата обращения 23.06. 2016)
38. Уракова А. Байрон в маске могавка: штрихи к портрету Эдгара По [Электронный ресурс] – URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2009/8/ur7.html (дата обращения 24.06. 2016)

39. Харламова Р. Эдгар Аллан По: поэзия ужаса [Электронный ресурс] – URL: http://chudesamag.ru/taynyi-i-prestupleniya/edgar-allan-po-poeziya-uzhasa.html (дата обращения 23.06. 2016)
40. Edar Allan Poe, Short Stories, Tales, and Poems [Электронный ресурс] – URL: http://poestories.com/index.php (дата обращения 25. 06.2016).

Уважаемый пользователь! Обращаем ваше внимание, что система «Антиплагиат» отвечает на вопрос, является ли тот или иной фрагмент текста заимствованным или нет. Ответ на вопрос, является ли заимствованный фрагмент именно плагиатом, а не законной цитатой, система оставляет на ваше усмотрение.

# Отчет о проверке № 1

**дата выгрузки:** 04.07.2016 12:45:44
**пользователь:** nn_svet@rambler.ru / ID: 1394527
отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»
на сайте http://www.antiplagiat.ru

## Информация о документе

**№ документа:** 20
**Имя исходного файла:** Куринная.pdf
**Размер текста:** 944 кБ
**Тип документа:** Не указано
**Символов в тексте:** 153957
**Слов в тексте:** 21554
**Число предложений:** 923

## Информация об отчете

**Дата:** Отчет от 04.07.2016 12:45:44 - Последний готовый отчет
**Комментарии:** не указано
**Оценка оригинальности:** 68.73%
**Заимствования:** 31.27%
**Цитирование:** 0%

Оригинальность: 68.73%
Заимствования: 31.27%
Цитирование: 0%

## Источники

| Доля в тексте | Источник | Ссылка | Дата | Найдено в |
|---|---|---|---|---|
| 19.86% | [1] не указано | http://mpedia.ru | 13.04.2016 | Модуль поиска Интернет |
| 19.77% | [2] Edgar Allan Poe, 1809-1849. Tales (2/10) | http://docsouth.unc.edu | 09.01.2016 | Модуль поиска Интернет |
| 19.76% | [3] 7/10) انگلیسی: آموزش، زبانشناسی، ترجمه، ادبیات) | http://magiclearn.blogfa.com | 07.01.2016 | Модуль поиска Интернет |