

от шаблонов: «*he turns his poetry into a magical process of shape changing, allowing words to exist and then to fade before conceding to other worlds*» [2, с. 244]. Многие критики отметили сложность языковой поэзии Малдуна, уделив особое внимание изобретательности игры слов, каламбуров, использованию неологизмов, комических элементов, уникальных полурифм («отклоненных» рифм), инновационные решения в строфике различных жанровых форм. Высоко оценена постмодернистская техника смешивания различных литературных жанров с элементами массовой культуры. Однако исследователи находят некоторые поэтические работы П. Малдуна «неясными», «намеренно недоступными», «герметично закрытыми» и «искусственными» [5]. Сборник стихов ‘*Madoc*’, в частности, был подвергнут критике за применение слишком стилизованной структуры [5].

Одной из последних фундаментальных работ по изучению поэзии П. Малдуна является монография «**The Poetry of Paul Muldoon**» (2008) американского литературного критика Дж. Холриджа. Критик пытается осуществить комплексное исследование творческого наследия поэта и затрагивает сложные вопросы метафизической значимости в искусстве поэтического слова П. Малдуна. Автор монографии стремится раскрыть важную роль американской эстетики в творчестве поэта.

В целом в западной критике П. Малдуна рассматривают как весьма оригинального поэта, который поднимает сложные вопросы, касающиеся природы современной поэзии, истории культуры, национальной принадлежности и самоидентичности.

Библиографические ссылки

1. Ирландская литература XX века: взгляд из России: спец. выпуск журн. «Диалог» /отв. ред. Е.Ю. Гениева; сост. И.Н. Васильева, Ю.Г. Фридштейн. – М.: Рудомино, 1997. – 317 с.
2. Deane Seamus. *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature*. – L. and Boston: Faber and Faber, 1985.
3. Hufstader J. *Tongue of water, teeth of stones: Northern Irish poetry and social violence*. – The University Press of Kentucky, 1999. – P. 139–187.
4. Longley Edna. *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*. – Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe Books, 1994.
5. Muldoon Paul (Vol. 166) – Introduction [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/muldoon-paul>.
6. Paul Muldoon: *Critical Essays*. Edited by Tim Kendall and Peter McDonald. – Liverpool University Press, 2004
7. Paul Muldoon *Poetry, Prose, Drama*. A Collection of Critical Essays. Edited by Elmer Kennedy-Andrews. – Colin Smythe, 2006
8. Wills Clair. *Reading Paul Muldoon*. – Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1998.

Надійшла до редколегії 6.11.2012 р.

УДК 821.111-311 «18»

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПОЭТИКА ЮМОРИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА Э. ПО

Досліджено своєрідність жанру гумористичного оповідання у творчості Е. По. У поезиї його ранніх та пізніх творів «малой форми» відзначено ті прикмети жанру, які будуть блискуче втілені в художній практиці М. Твена, Б. Гарта, О. Генрі та інших американських письменників наступних епох.

Ключові слова: гумористичне оповідання, готичне, романтичне, американський колорит, теорія ефекту.

Исследуется своеобразие жанра юмористического рассказа в творчестве Э. По. В поэтике его ранних и поздних произведений «малой формы» отмечены узнаваемые приметы жанра, которые с блеском будут воплощены в художественной практике М. Твена, Б. Гарта, О. Генри и других американских писателей последующих эпох.

Ключевые слова: юмористический рассказ, готическое, романтическое, американский колорит, теория эффекта.

The specificity of the genre of humoristic short story in E.Poe's creative art is investigated. The poetics of his early and late works of «short form» reveals the recognizable genre signs which will be brilliantly embodied in the works by M. Twain, B. Harte, O. Henry and other American writers of the following epochs.

Key words: humoristic short story, Gothic, Romantic, American coloring, theory of effect.

Едва ли кто возразит против того, что слава и успех Э. По были определены той стороной его творчества, которая в большей мере очаровывала и впечатляла его читателей. А именно – мастерством создания напряженной эмоциональной атмосферы страха, ожидания смерти; необычайной силой воображения, которая увлекала вглубь мистических историй; виртуозным созданием цветового и звукового символа, усиливающего ожидаемый эффект от прочитанного. Такое традиционное восприятие творчества американского писателя определили и направления в его литературоведческом исследовании¹. Однако многие ученые и почитатели Э. По высказывали предположение о неоднозначности и многоуровневой поэтике его творений, о некоей непостижимой глубине смыслов, «сверхзадаче», которая сопротивляется извлечению на поверхность» [25, с. 147]. Ярким подтверждением тому служит история русских и украинских переводов одного из самых известных стихотворений Э. По – «Эльдорадо» – своеобразного полигона для многих переводчиков, которым так и не удалось достичь адекватности в передаче ускользающего смысла поэтического произведения [2, с. 53–60; 22]. Как известно, большую роль в создании традиционного (канонического) взгляда на творчество Э. По сыграл не столько душеприказчик поэта, Гризуолд, сколько популяризатор творчества писателя в конце XIX в. Шарль Бодлер. Французский поэт искал и находил в нем свое и, по словам Ю. В. Ковалева, «оторвал Э. По от Америки и противопоставил их друг другу как явления несовместимые» [12, с. 61].

В противовес такому восприятию существует и иная точка зрения («контр-легенда» [12, с. 62]), согласно которой Э. По предстает как типичный американец, отразивший в своем творчестве дух и нравы своей страны. Но и та и другая позиции в своей абсолютизации оказываются однозначными, не раскрывающими всю сложность и смысловую насыщенность произведений и замысла писателя, пребывавшего в постоянном поиске нового – содержания, формы и идеи, «еще не до конца сформулированной» [12, с. 63]. В каком-то смысле Э. По предстает «фронтирsmеном», творящим на границе нового и старого, традиции и эксперимента. При всей своей уникальности такой «пограничный» творческий процесс обладает динамичностью и потенциальной готовностью к дальнейшим художественным преобразованиям. Эта динамика отторгает конечные и однозначные суждения исследователя, который всегда в проигрыше по отношению к творчеству американского писателя. К сожалению, и самые последние работы об Э. По, при всех оговорках их авторов о новизне и противоречивой сложности творчества писателя, вписываются в традиционную схему оценок и суждений. Представленный, к примеру, анализ «Ворона» в российском академическом издании [25, 147–359] на-

¹Подробный обзор литературоведческих работ дается в статье В. И. Чередниченко: Чередниченко В.И. «Ворон» Эдгара По: мир как вопрос [25, 147–359].

вряд ли можно назвать «новым словом»². При всей кажущейся новизне методики исследования – мифокритики [21, с. 52–60] – авторы ее остаются в рамках традиционного понимания сути творчества американского поэта и его художественного метода.

Попытка иного взгляда на художественные поиски писателя и замысел его произведения вызывают порой скептические суждения исследователей. В. И. Чередниченко, к примеру, считает, что в таком случае литературоведы стремятся увидеть в американском поэте «Сальери, а не Моцарта» [25, с. 171]. Но почему в человеке одно не может ужиться с другим, как это часто бывает в жизни?

Суть фронтирности творчества и художественного сознания Э. По заключается в соединении, казалось бы, несоединимого – высокого пафоса и пародии, глубокой печали и самоиронии, интуитивного прозрения и математического расчета. Все у него, как скажет Цветан Тодоров, обладает «двойным смыслом» [24, с. 100].

Задолго до книги Тодорова (издана в 1987) об игровой/карнавальной стихии творчества Э. По писал М. Бахтин, позже А. М. Зверев. На рубеже XX и XXI вв. с особой убедительностью об этом заговорила петербургская исследовательница-американист Э. Ф. Осипова. В понимании ученого «поразительная сложность» писателя обусловлена сосуществованием рационализма, интуитивизма и «юмористической стихии в духе небылиц Среднего Запада» [16, с. 82], что отнюдь не отменяло и иную сторону его творчества, традиционную для восприятия читателей и исследователей. Но, как с сожалением отмечает Э. Ф. Осипова, яркая сторона поэтики Э. По – язвительная пародия, стилизация, игровое начало, которые «предвосхищают произведения О. Уайльда и Гюисманса» [16, с. 82], – долгое время не привлекая внимание американистов. «Прорыв», который был сделан еще в 1920 –х гг. книгой Томсона (Thomson G.R. Poe's fiction. Romantic irony in the Gothic tales), не находил широкого отклика³.

Истоки ироничного и насмешливого Э. По Э. Ф. Осипова искала в полемике поэта с трансценденталистами. Касалась эта полемика самого подхода к искусству: «морального и эстетического» [16, с. 112]. Отстаивая второй, Э. По освобождал искусство для эксперимента, для свободной стихии Слова, которому давалась возможность вольно плыть по течению, заданному воображением художника.

Многообразие жанрово-стилевых экспериментов американского писателя позволяет обратить внимание и на жанр юмористического рассказа, который в контексте изучения его творчества еще не стал объектом специального исследования⁴.

Поддерживая убежденность Т. Н. Денисовой в том, что современной американистике присуща «тенденція «перечитування» текстів, перекреслювання літературних карт, переформатування оцінок» [7, с. 25], попробуем заново перечитать наиболее показательные для юмористического жанра рассказы Э. По. Среди них один из ранних – «Как написать рассказ для «Блэквуда» (How to Write a Blackwood Article, 1838), а также написанный в последний год жизни – «Как была набрана одна газетная заметка» (X-ing a Paragrab, 1849)⁵.

² Стоит все же отметить то новое, что выделяет в художественных поисках Э. По автор статьи. В «Философии творчества», в предлагаемой автором логической реконструкции текста с привлечением данных лингвистики, В. И. Чередниченко видит «прообраз новейших исследований в области поэтики» [25, С. 161].

³ На постсоветском пространстве об «ином» Э. По размышляла, кроме Э. Ф. Осиповой, Н. А. Шогенцукова [26, 42–50].

⁴ Справедливости ради отметим, что палитра американского юмора в антологии А. Ливерганта [3] украшена и некоторыми рассказами Э. По, которые представляют его позднее творчество.

⁵ Рассказы, не отмеченные особо, приведены в переводе З. Е. Александровой по указанному в библиографии изданию [17].

В этих рассказах на первый план выходит то, что находилось «в глубине», в скрытом слое поэтики рассказов другой жанровой направленности, и требовало пристального взглядывания для раскрытия особых смыслов слова и образа. Впрочем, Э. По никогда не скупился на знаки-подсказки этих смыслов.

Насмешливый план повествования нередко обнаруживается в специфичном стилевом оформлении текста – курсиве, эпитафие, словах-ключках, «заставляющих обратить на себя внимание читателя» [16, с. 83]. Так происходит в «Падении дома Ашеров», в «Украденном письме» и во многих других известных рассказах писателя. В какой-то мере манеру Э. По можно рассматривать как исток манеры Хемингуэя, называемой «айсберг», когда скрытые 2/3 смысла обнаруживаются через ключевые слова, образы-знаки.

Приметой игрового, пародийного стиля Э. По нередко оказывается очевидный «перебор» литературных штампов, чаще всего взятых из готических и романтических произведений. К таковым относят изображение средневековых замков, руин, привидений, поэтические вставки, мотив смерти возлюбленной, мотив безысходного одиночества, томления по идеалу и т.д. Все это соотносится с той принципиальной особенностью «overstatement» – несдержанностью, избыточностью, страстью к фантазированию, вымыслу, – которую А. Ливергант считает главной приметой американского юмора, отличающей его от английского юмора, где преобладает «understatement» – «недоговоренность, сдержанность, подтекст» [3, с. 11].

Избыточность штампов в поэтике произведений Э. По создает ощущение подвоха, розыгрыша, провоцируемого через слово-знак – главный инструмент писателя в игре с читателем. Досадное невнимание интерпретаторов к авторскому графическому выделению слова «odd» («странный») – **ключевому в рассказе «Украденное письмо»** – приводит к разрушению целого игрового пространства, центр которого – понятие «странный», «необычный», «нетривиальный», «выходящий за пределы обычной логики восприятия»⁶.

Розыгрыш оказывается не только темой историй, происходящих с персонажами рассказов, но и сутью общения с читателем. Ведь в создаваемой игре для Э. По важным оказывается стремление сломать стереотипы мышления. Если этого не происходит, то «играющий становится куклой в руках другого играющего» [26, с. 48], что нередко случалось и случается в процессе восприятия и интерпретации произведений писателя. Главный теоретический труд Э. По «Философия творчества» (1846) оценивается по-разному, в зависимости от того, какой **один** ракурс из множества выбран для анализа. Так, для Сергея Эйзенштейна это было не что иное, как шутка, розыгрыш, где многое «не только открывается, но и скрывается» [26, с. 43]. Для многих это и сегодня серьезная эстетическая теория писателя. Но ни тот, ни другой однозначный взгляд не объясняет многоликость и многозначность формулировок Э. По. Как справедливо заметил А. М. Зверев, в этом произведении – «игра на грани фола»⁷, где любое однозначное восприятие –

⁶ То, что слово «odd» концептуально значимо в художественном мышлении Э. По, подтверждает юмористический рассказ «Ангел необъяснимого» («The Angel of the Odd»), написанный в один год с «Вороном». Слово-знак «odd» **формирует игровой план** рассказа. Есть удивительная переключка между этим юмористическим произведением и знаменитым стихотворением Э. По, заставляющая воспринимать его совсем по-другому. Как и в «Вороне», в «Ангеле необъяснимого» события происходят в мрачную пору года. И хотя все здесь случилось не в декабре (bleak December), а в ноябре (chilly November), речь, по сути, в обоих произведениях идет об одном: о неверии человека в возможность странных и необъяснимых происшествий и проявлений бытия.

⁷ Чередниченко В. И. приводит воспоминания современницы Э. По, которая заявляла, что поэт будто бы «уверял ее, что обнародованная трактовка метода этого сочинения не была искренней» [25, 379].

серьезное или комичное – ошибка. Здесь есть и то главное, что в специфичной форме и хотел показать Э. По, со всей справедливостью понимая свое искусство как соединение «интуиции и строгой логики» [8, 197]. Переигрывая своего читателя, Э. По ведет свой «американский разговор», потому что, как он сам объясняет в рассказе «Надувательство как точная наука» (*Raising the Wind; or, Diddling Considered As One of the Exact Science*, 1843): **«человек рожден, чтобы надувать. Такова цель его жизни – его жизненная задача – его предназначение»**⁸. Эту задачу будут с блеском выполнять американские писатели последующих поколений и их герои. А в «Знаменитой скачущей лягушке из Калавераса» (1865) М. Твена материализуется само понятие «надувать», обмануть кого-то путем буквального надувания болотной лягушки, одержавшей победу над своей соперницей-чемпионом.

На первый взгляд, кажется, легче и проще выявить и объяснить механизм действия игрового и пародийного начала в жанре юмористического рассказа, где эти приметы являются жанрообразующими. Но это только на первый взгляд, поскольку речь идет об Э. По, у которого многое непредсказуемо.

Подчеркнем условность и относительность самого жанрового определения «юмористический рассказ» в контексте творчества писателя: возможность его выделения усматривается в очевидном доминировании здесь пародийной и ироничной интонации, которая, в принципе, присутствует везде. Э. По никогда не оказывается в плену ни у «ангела необъяснимого», ни у «демона юмора», который замучил героя рассказа О. Генри «Исповедь юмориста». При всем этом в поэтике «юмористических рассказов» Э. По есть те общие характеристики жанра, которые исследователи выявят и обобщат в связи с изучением юмористических рассказов М. Твена, О. Генри, Б. Гарта⁹.

Такого рода рассказы были написаны американским романтиком в разные годы литературной деятельности и оказались, с одной стороны, результатом экспериментальных эстетических поисков, а с другой – продолжением традиции «американского юмора», основанного на фольклорной, устной форме и на «американском разговоре» типичного персонажа «innocent». Последнее входит в национальную литературу как результат огромного влияния журналистики, определившей «уклад американской литературы».

Исследователи справедливо отводят журналистике одно из важнейших мест «в ряду социальных, экономических факторов, влиявших на развитие литературы, состояние издательского дела» [27, с. 428]. Вот почему тема журналистики или сам фон деятельности литературных журналов будет часто появляться и в творчестве Э. По. Как скажет один из его героев (рассказ «Литературная жизнь Какваса Тама, эсквайра»): «из редакторов и становятся поэты» [17, с. 568].

Литература и журналистика, как и у большинства американских писателей, неразрывно связаны у Э. По. Журналистика и во времена американского романтика была одной из ключевых сфер осмысления многих проблем, связанных со становлением национальной культуры и литературы. Этому посвящён один из его известных юмористических рассказов «Как писать рассказ для «Блэквуда» (1838).

«Блэквуд» – наиболее авторитетное английское издание во времена Э. По. Основанное в 1817 г. как печатный орган шотландских консерваторов, издание было престижной «площадкой славы» для многих английских и американских писателей. Публикация в этом журнале означала всеобщее признание творчества писателя.

⁸ Перевод И. М. Бернштейн [17, 459].

⁹ Когда читаешь статью М. Твена «О рассказе», кажется, будто все принципы относительно юмористического рассказа он сформулировал благодаря творчеству Э. По.

Рекомендации Э. По, как писать для этого знаменитого журнала, были своеобразной иронично-пародийной формой осмысления пути развития национальной американской литературы и того, что есть сама суть литературного творчества. Но критика и иронический взгляд автора имели и другие направления: в первую очередь в сторону самого «Блэквуда» как незыблемого цензора европейского и американского литературного творчества.

Такое отношение к авторитетному английскому изданию заметно уже с самого начала творчества Э. По-прозаика, с самых ранних его рассказов. В своеобразном предисловии к предполагавшемуся первому сборнику рассказов под названием «Фолио клуб» (1832) дается перечень говорящих имен членов одноименного клуба, среди которых и имя мистера Блэквуда, «написавшего ряд статей для иностранных журналов» [17, с. 6]. Очевиден пародийный модус в названии еще одного рассказа «Без дыхания (рассказ не для журнала «Блэквуд»)» (*Loss of Breath. A Tale Neither in nor out of Blackwood, 1832*). Сам Э. По объясняет уточнение к названию в письме к Джону Кеннеди от 11 февраля 1836 г.: не для «Блэквуда», потому что «написан как сатирическая пародия на рассказы, печатавшиеся в журнале «Блэквуд» [17, с. 733]. Этот рассказ, как нередко случается с Э. По, оказывается также автопародией, потому что сам писатель сотрудничал с «Блэквудом» и нередко признавался, что многие страшные рассказы писал по лекалам этого английского журнала. Однако, учась чему-то в рамках сотворчества с английским изданием, американский автор способен был осознать то, что выходило за рамки творчества и превращалось в ремесло. Отсюда возникало желание пародировать и «взрывать законную форму повествования с помощью иронии» [16, с. 84]. Подражая европейским образцам (или, скорее, апробуируя их), Э. По иронизирует по их поводу и в своем творчестве, и в творчестве тех соотечественников, которые в период становления американской национальной литературы «копировали структуру «Эдинбургского обозрения» или «Блэквуд мэгэзин» [1, с. 557]. Пародийная интонация обозначена в этом рассказе характерным для Э. По приемом – эпиграфом: «Во имя пророка – фиги!»

Крик продавцов фиг в Турции
(«In the name of the prophet – figs!»)
Cry of Turkish fig-peddler)

Двусмысленность – в самом слове «фига» (*fig*), которое и в русском, и в английском языке, помимо названия фрукта, означает «надувательство», «розыгрыш».

Рассказчицей оказывается некая синьора Психея Зенобия (*Signora Psyche Zenobia*), которая как «несведущая» (*innocent*) ученица узнает у «мэтра», доктора Денеггрош (*Dr. Moneyreppu*), рецепты изготовления рассказов для «Блэквуда». В образе Зенобии американские читатели мгновенно узнавали самую известную американскую женщину-журналистку и лидера американского феминизма Маргарет Фуллер – не только по многим приметам характера, манере говорить, которые пародирует Э. По, но и по имени Зенобия¹⁰, которое ассоциировали с ней. Прообраз Маргарет Фуллер под таким именем появится и в романе Н. Готорна «Роман о Блайтдейле» (1852).

Поначалу рассказ Э. По, вышедший в свет в ноябре 1838 г., был опубликован под названием «Та самая Психея Зенобия» (*The Psyche Zenobia*), позже – под названием «Синьора Зенобия», что в принципе сужало диапазон пародийного изображения, поскольку в рассказе речь идет не только о Маргарет Фуллер, трансценденталистах, с которыми полемизирует Э. По, но прежде всего о сущности са-

¹⁰ Зенобия – правительница Пальмиры, III в. Ее именем в XIX в. и XX в. нередко будут называть литературных героинь (например, Шарлотта Бронте в ранних произведениях Энгрианского цикла, Пэлам Г. Вудхаус в романе «Радость поутру»), воплощающих идеал красоты, ума и величия.

мой американской литературы. Надо отметить, что М. Фуллер узнала себя и своих товарищей в этой пародии и оскорбилась [29, с. 87].

Особые отношения американского романтика с одной из фигуранток «бостонской элиты» [11, с. 260-274] подчеркнуты здесь в специфичном сокращении антропонима Психея Зенобия – Сьюки Сноббз (Suky Snobbs), которое в своей видимой вульгарности и прозрачности смысла противостоит наносному аристократизму, а в конечном итоге – амбициозности и снобизму его носителя. Все это Э. По разглядел в Маргарет Фуллер и в тех, кто следовал путем, который она прокладывала в литературном творчестве и в развитии национальной культуры. Нескрываемое самолюбование пронизывает монолог Психеи – Сьюки Сноббз¹¹ («Я – сплошная душа!.. а также бабочка; ну, а это, несомненно, относится к моей внешности, когда я надеваю новое платье из малинового атласа...»), в перепадах стиля – от изысканно-утонченного с вкраплениями из французского языка – свидетельством учености¹² – к вульгарным словечкам. Таким, как слышимое и сегодня в нашей речи слово «типа» («типа того»), «бишь», просторечные выражения «обвести за нос» («показать нос»).

Высокопарность характеристики той сферы деятельности, в которую погружена героиня (она – корреспондент некоего общества), сокрушительным образом разрушается уточнением названия этого общества – Союз Исключительных Научных Изысканий Еженедельного Чаепития Успешно Ликвидирующих Отсталость Человечества Красноречивыми Излияниями (Philadelphia, Regular, Exchange, Tea, Total, Young, Belles, Lettres, Universal, Experimental, Bibliographical, Association, To Civilize, Humanity). Его аббревиатура образует известное выражение «Синие Чулочки» (P.R.E.T.T.Y.V.L.U.E.V.A.T.C.H.). **Название обществу**, как уточняется дальше, придумал упомянутый доктор Денегрош (Moneyrenny), потому что «оно звучит громко, точно густая бочка из-под рома». Все красноречиво обнажает объекты и пафос пародии Э. По.

Какие же рекомендации к написанию рассказов для «Блэквуда» получает мисс Сноббз? При всей пародийно-гротескной форме и соответствующих приемах, с помощью которых обыгрывается ситуация, Э. По создает определенный узнаваемый контекст эпохи, который, по размышлению С. Зенкина и И. Светликовой, «знает свою грамматику, методы и подходы к художественному изображению, научному исследованию или философской спекуляции. Они составляют эпистемологическую рамку, в которую вписываются все компоненты интеллектуальной жизни эпохи» [9, с. 15]. Как видится ироничному взгляду Э. По, воплощенному в суждениях английского мэтра из «Блэквуда», рецепт написания политических статей прост: «остаётся только вырезать и перемешивать фрагменты статей из разных газет» (С. 158). Практически по такому же рецепту пытается создать собственные творения эсквайр Каквас Тама из рассказа «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» (бывший редактор журнала «Абракадабра»), написанная им самим» (The Literary Life of Thingum Bob, Esq. Late editor of the «Goosetherumfoodle» by himself, 1844), **комбинируя и составляя свое сочинение из фрагментов классической литературы**, совершенно при этом не распознавая, да и не зная в общем-то, кто есть кто. Известные фрагменты из произведений Гомера, Мильтона, Шекспира не узнаны не только амбициозным, но невежественным сочинителем, но и его читателями. Они восприняты как абракадабра; Гомер уличен в незнании стихосложения, размеров стихотворного произведения. Такой же абракадаброй, как по-

¹¹ Отметим, что Э. По до Теккерея играет со значением слова «сноб», наделяя его тем смыслом, появление которого связывают всегда с «Книгой снобов» (1847) английского писателя.

¹² Эту показную ученость современников, стремившихся «обогащать» свою речь иностранными вкраплениями, Э. По не раз обыгрывает в своих рассказах.

ним, показалось героям рассказа О. Генри «Справочник Гименя» экзотическое для уха англосакса имя Омара Хаяма. Сандерс Пратт и его компаньон, Айдахо Грин, рассуждают: «...какой дурак станет подписывать книжку инициалами Омар Ха-Эм. Если это Омар Х. М. Спупундайс или Омар Х. М. Мак-Суинк или Омар Х. М. Джонс, так и скажи по-человечески, а не жуй конец фразы, как теленок подол рубахи, вывешенной на просушку» [15, с. 43]. Более удачной оказывается для начинающего американского писателя попытка сочинения произведения на понятную соотечественникам тему: Каквас Там из упомянутого рассказа Э. По создает шедевр во славу бриллиантина, которым пользовался отец-парикмахер. В этой связи вновь возникают аналогии с более поздней американской литературой. В одном из рассказов М. Твена «Режьте, братцы, режьте» стихотворная беллиберда на тему, понятную обывателю (речь идет о том, чтобы не рвать, а аккуратно резать дорогие проездные билеты – «Режьте меня, братцы, режьте! Режьте осторожно./Режьте, чтобы видел пассажир дорожный» [13, с. 206]), не дает покоя мыслям и душе рассказчика. А в «Журналистике в Теннесси», как помним, сын, возомнивший себя писателем, потчует отца шедевром, в котором должен был воспеть в романтическом духе сводного брата. В ритме Лонгфелло создано то, что имеет мало отношения к поэзии:

«Настоящим подтверждаю,
Что в контракте, заключенном
В день десятый ноября, в год
От Рождества Христова
Одна тысяча и восемь...» [13, с. 110–111]
(Пер. Н. Дарузес)

Рецепт написания художественного рассказа для «Блэквуда», как уверяет Денегрош, не прост. Требуются определенные усилия по разным направлениям. Во-первых, необходимо выбрать жанр – *bizarretis* (странности) или сенсационные рассказы; во-вторых, должны быть черные чернила и очень тупое перо, которое никогда «не следует чинить» (**blunt nib – never mended**), т.к. «если рукопись легко разобрать, то ее не стоит и читать» (с. 159). Каждое слово, как несложно заметить, двусмысленно и воплощает авторскую оценку сути литературного творчества современников и тех, на кого они равняются. Но перечень «рецептов» – это и результат анализа собственного творчества и сотрудничества с «Блэквудом». Целый ряд рассказов Э. По в жанре «*bizarretis*» были опубликованы в известном английском издании и написаны в соответствии с требованиями и вкусами его читателей.

Прагматизм мышления, превращающий творчество в ремесло (в этом чаще всего упрекали американцев), обнажен Э. По в наставлениях Денегроша. Ведь, по его рассуждению, необходимо всего лишь «описать ощущения, которые помогут заработать на них по десять гиней» (с. 160). Американский писатель сокрушается и по поводу «упадка лжи» (почти по О. Уайльду!), утраты способности творить, воображать, и по поводу того, что литературное творчество превращается в искусство манипуляции штампами – готическими, романтическими. В их перечисление и анализ погружен Денегрош, а вместе с ним насмешливый Э. По, который иронизирует не столько по поводу исчерпавших себя традиций метропольной литературы,¹³ сколько по поводу утраты истинного, вдохновенного, оригинального творчества в отечественной литературе. К принципам и приметам, которые рекомендует воплощать в творчестве Денегрош и которые на самом деле предстают в пародии Э. По как исчерпавшие себя штампы, относятся: философский тон, искусство намека – «намекать на все, не утверждая ничего», – цитаты из классиков (можно, как скажет «мэтр», просто включать в текст латинские и греческие буквы, уже это придает повествованию нужную ученость и возвышенность»). Все это Э. По видит и у себя самого. Процесс самоанализа приемов-штампов в неюмо-

ристических рассказах тоже лежит на поверхности. Даже в, казалось бы, классическом рассказе-триллере «Падение дома Ашероу» есть очевидный перебор примет готической и романтической литературы, что свидетельствует об авторском дистанцировании от сюжета к игре «в литературу» с читателем, который все принимает за «чистую монету». Распространенный тип потребителя литературы – современника Э. По – нуждается в «подлинном», «возвышенном» искусстве, но соотносит эти понятия только с тем, что уже апробировано и общепризнано таковым. Это и есть предмет печали и душевной боли писателя, о которых он говорит в шутку и всерьез. Возвышенное искусство оказывается в плену обывательского вкуса, оно опозлено и унижено им. Думаю, один из ярких примеров такой встречи-столкновения высокого и сниженного – ранний юмористический рассказ-анекдот «Герцог Л'Омлет» (*The Duc De L'Omelette*, 1832), в котором стихия французского языка, изысканной ученой речи контрастирует с банально-анекдотической ситуацией – смертью Л'Омлета от экзотического блюда – ортолана, птицы, известной нежным вкусом своего мяса. Э. По, так же как М. Твен в «Знаменитой скачущей лягушке из Калавераса», материализует ключевой концепт. Здесь это – «объесть чужим изысканным блюдом», т.е. искать источник вдохновения в чужой культуре, подражать ей – все то, что волновало не только автора «Ворона», но и многих других американских писателей его поры.

Проблема, обозначенная Э. По, универсальна и касается развития не только американской литературы. Свидетельство тому – еще один ранний юмористический рассказ «На стенах Иерусалима» (*A Tale of Jerusalem*, 1832), повествующий об иудеях, которые чуть не откушали некошерную свинину, приняв ее за барана из энгедийских рощ или за тучного Тельца с пастбищ Васана. Универсальный характер явления заметен и в том, что ущербность творческих устремлений Э. По видит как в соотечественниках, так и в тех, кто живет по другую сторону океана. Критикуя «своих»,¹⁴ поэт подвергает критической оценке и англичан, писавших для «Блэквуда» и при этом, тем не менее, поучавших американцев, как это делать. Таким амбициозным, но невежественным и малообразованным оказывается доктор Денеггрош, который хотя и напичкан цитатами из классиков, но безбожно всех путает.

Необоснованное стремление англичан быть нацией-мессией высмеяно Э. По и в рассказе «Страницы из жизни знаменитости» (*Some passages in the life of a Lion*, 1835). То, что речь идет об Англии и англичанах, очевидно из названия города, в котором живет одна из «знаменитостей» – Бели-Берди (*Fum-Fudge* – одно из сатирических названий бывшей метрополии). Занятие, которое прославило героя рассказа – носология, вызывающее восторг у всех, кроме некоего курфюрста Крофшатцкого (немца, судя по имени!), обозвавшего «знаменитость» дураком. В результате дуэли курфюрст лишился носа. На это событие последовала реакция отца победителя поединка, уверенного в том, что «никто не посмеет состязаться со знаменитостью, у которой носа вообще нет» [17, с. 82]¹⁵.

Критикуя, высмеивая явления современной жизни, Э. По, тем не менее, умеет увидеть в любом из них ценное и важное для себя и для своей культуры в целом. Его национальная гордость сопряжена с желанием учиться и заимство-

¹³О самом процессе «деанглїзації» как об одном «з векторів діалогу американських романтиків з метропольною культурою» пише Татьяна Михед [14, 47].

¹⁴Известны знаменитые высказывания Э. По о том, что для американцев «мнения Вашингтона Ирвинга, Прескотта, Брайанта ничто рядом с мнением любого анонимного младшего помощника редактора «Спектейтора», «Атенеума», лондонского «Панча»... Нет на свете более отвратительного зрелища, чем наше подчинение британской прессе» [18, 158–159].

¹⁵Любопытно, что мистическая тема носа появляется в творчестве Э. По до гоголевского «Носа» (1836)!

вать. И потому, осуждая, к примеру, «неуместную нравоучительность Вордсворта», «превратную метафизичность Кольриджа», «поэтическую непоследовательность Теннисона» [18, с. 170], он оказывается в плену английского романтизма, английской литературы. И видит то, что ему близко и важно: у Кольриджа – сочетание интуиции и расчета, вдохновенную математику, единство художественного эффекта, взаимодействие фантазии и воображения [8, с. 189]; у Шелли – само понимание сути поэзии, которая проявляется в том, что она «позволяет человеку соприкоснуться с красотой, существующей за пределами его непосредственного кругозора» [6, с. 128]. Есть поразительные буквальные совпадения в образно-символическом мышлении двух национальных поэтов-романтиков. В стихотворении Шелли «То...» и в «Поэтическом принципе» Э. По оба писателя романтической поры пишут о тяге человека к неведомому и невыразимому словами как о стремлении, «тяги мотылька к звезде».

Гротескно-парадоксальная встреча возвышенного и банального – главный принцип юмористического повествования Э. По, начиная с раннего рассказа о герцоге Л'Омлете и завершая поздними произведениями малого жанра, написанными в последние годы жизни.

Конкретизируя перечисленные принципы «подлинного искусства рассказа», доктор Денегрош придумывает для Сюки Сноббз историю на самую банальную тему, из которой может получиться достойное «Блэквуда» произведение. Сюжет этой истории о том, как мисс Сноббз могла бы подавиться костью и умереть в мучениях.

Гэговская ситуация, отсылающая к М. Твену, Б. Гарту и О. Генри, призвана не только развеселить читателя, но заставить его погрузиться в размышления над серьезными проблемами национального культурного развития. В какой-то мере Э. По имеет приоритет в том преобразовании гэга, которое всегда связывают с именами М. Твена в литературе и Ч. Чаплина в кино. Потенциал гэговской ситуации американский писатель романтической поры раскрывает с не меньшим блеском, чем его соотечественники и собратья по перу последующих литературных эпох.

«Как была набрана одна газетная заметка» (X-ing paragrah, 1849) – один из последних юмористических рассказов писателя, напоминающий скорее то, что М. Твен по своей классификации отнес бы к рассказу-анекдоту. В центре его – анекдотичный случай из жизни одного из провинциальных городков Среднего Запада с амбициозным названием Alexander-the-Great-o-Nopolis, в переводе З. Александровой – Александрвеликиополис. Сюда приезжает мистер Вабанк Напролом (Touch-and-go-Bullet-head). Конфликт возникает из-за конкурентной борьбы мистера Вабанка с издателем местной газеты мистером Джоном Смитом. В этой ситуации – отражение реальных событий американской жизни начала XIX века – газетной войны, которая достигла колоссальных масштабов со вступлением Т. Джеферсона в борьбу за президентский пост. В этой борьбе не щадили личные качества оппонента. Именно Джеферсону приписывают слова о том, что «он выбрал бы скорее газеты без правительства, чем правительство без газет» [10, с. 25–26].

Примета газетной войны – в появлении множества изданий с нелепыми претензиями на общественное влияние, на лидерство в определенной сфере социальной жизни. Все это отмечено остроумным и сатирическим взглядом Э. По. Так, в рассказе «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» перечислены названия изданий, пародирующие их суть: «Трамтарарам», «Сластена», «Горлодер», «Абракадабра». Этот прием встретим и у М. Твена, в юмористических рассказах которого будут и дальше показаны газетные баталии в США. А «мелкотравчатость» изданий разоблачат их названия: «Еженедельное Землетрясение», «Гром и молния, или Боевой Клич Свободы», «Моральный Вулкан», «Утеранный Вой»,

«Ежедневное Ура» (рассказы «Журналистика в Теннесси», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету») [13, с. 80 – 83].¹⁶

Кульминация конфликта в рассказе Э. По наступает тогда, когда провинциальный журналист Джон Смит наносит оскорбление выходцу с цивилизованного востока США, обвиняя его в самом тяжком грехе – плохом стиле, преобладании в нем восклицаний и буквы «о». Это «о» на самом деле преобладает не только в статьях, опубликованных Вабанком по приезду в Александрвеликиополис, но вытесняет все вразумительное в гневной отповеди обидчику, в монологе, который он готовится опубликовать и тем самым поставить обидчика на место. Но при подготовке печатного текста в типографии загадочным образом исчезает эта буква «о», которую наборщики спешно заменяют буквой «х». Утром город поражен как мистическим текстом в газете, так и мистическим исчезновением самого мистера Вабанка.

Эта невероятная история могла бы быть воспринята как забавная «экстраваганца», игра остроумия Э. По, если бы не та многослойность, многозначность и сверхзадача текста, которая раскрывается автором с помощью слова, звука, знака – сигнала. Начало этому заложено уже в названии рассказа, не поддающегося адекватному переводу на русский и украинский язык.¹⁷ В нем введена «чужая» речь того излюбленного и Э. По, и другими американскими писателями персонажа – простака, «innocent», «постоянного дурака» (по В. Шкловскому), через образ которого и осуществляется «сложный вид игры с читателем», потому что в его задачу входит «запутать, сбить с толку» [16, с. 107] того, кому он адресует свою историю. И в этом розыгрыше есть тщательная продуманность каждой детали, работающей на определенный эффект. Ведь важно то, что скрывается за смехотворной историей, какие сложные и актуальные проблемы американского общества здесь обнажены.

Милый «пустячок» Э. По оказывается перекрестком очень многих тем, болезненных для Америки первой половины XIX века. Писатель не изменяет и здесь тому принципу повествования, который сформировал в «Философии творчества» и который призывает автора не забывать «о пользе продумывания сюжета и об истории или злободневных, хорошо впечатляющих событиях» [19, с. 134].

Злободневное и «хорошо впечатляющее событие» для американца отражено в теме рассказа – встрече-столкновении «востока» и «запада». Но не только в том смысле, который поясняет в комментарии к рассказу в Полном собрании рассказов А. Н. Николюкин [17, с. 784]. «Восток» во времена Э. По – это и символ мудрости, соотносимый с культурой восточных стран, и американское восточное побережье – Бостон, Конкорд, Гарвард – место деятельности интеллектуальной элиты в первой половине XIX в., «литературных аристократов» – трансценденталистов, «браминов», с которыми полемизировал поэт-романтик. Он не принимал снобизм по отношению ко всем, кто не разделял их убеждения. Внимание к этой «пространственной символике восток/запад»,¹⁸ которое у Э. По было обус-

¹⁶П. Вудхаус так опишет журналистику в Америке в романе «Смит-журналист»: «В Нью-Йорке вы обрящете любой печатный орган, какой способно измыслить самое прихотливое воображение. Обслужены все слои общества. Если в Нью-Йорк придет эскимос, то первым, что он узрит в газетном киоске, почти наверняка будет «Тюлений жир» или другая такая же газетка, издаваемая эскимосами для эскимосов» [5, 6].

¹⁷Первоначально в русском издании собрания сочинений Э. По (СПб, 1912 г.) перевод был – «Искажение параграфа». При всей, казалось бы, приближенности к буквальному смыслу (хотя как глагол «x-ing» в английском может иметь значение «делать что-то таинственным»), такой вариант перевода все же менее адекватен, чем ставший общепризнанным, но отстоящий от оригинального значения слов.

¹⁸О значимости этой пространственной символики пишет Шогенцукова Н. А. [26, с. 42].

ловлено и моментом личных неприязненных взаимоотношений с трансценденталистами (известно, что Эмерсон назвал его когда-то «свистуном»), получит дальнейшее развитие в рассказах писателей конца XIX – начала XX века – Брет Гарта, М. Твена, О. Генри.

«Американский акцент» проблемы раскрывается в самой первой фразе, где в приведенной цитате, заковыченной фразе «с Востока» («**from the East**»), подразумевается «тот», «чужой» Восток, а в расковыченном уточнении, откуда приехал Вабанк – с Востока (**from the East**), – понимается Восток «свой», американский: «Поскольку доподлинно известно, что «мудрецы пришли с Востока», а мистер Вабанк Напролом прибыл именно с Востока, то из этого следует, что мистер Напролом был мудрецом» [17, с. 676].

Логика такого суждения рассказчика-провокаatora в маске «innocent» – завязка сюжета и знак ироничного подтекста, второго слоя повествования, который будет раскрываться через подсказки, знаки-сигналы.

Как видно, тема литературы и журналистики неразрывны и в этом рассказе Э. По. Вабанк был мудрецом еще и потому, что был редактором газетного издания, вероятно, следуя тем заветам, которые давал Каквас Таму его отец.

Проблема встречи/столкновения американского цивилизованного востока и «дикого» запада соприкасалась у Э. По и с тем, что в его времена было известно как проблема фронта и нативизма, а именно противостояния в историко-национальном контексте «своего» и «чужого» – главной болевой точки американского сознания и сегодня [23].

«Восточник» Вабанк в своем характерном для того региона, откуда он прибыл, снобизме и не подозревает, что журналистика есть и развивается на «диком Западе», что, как и в любом цивилизованном городе, здесь есть свое популярное издание – «**Alexander-the Great-o-nopolis Gazette**». Авторская ирония и оценка феномена присутствует в антропониме – имени представителя «аристократического» региона. Имя Вабанк Напролом (**Touch-and-go-Bullet-head**) парадоксальным образом контрастирует с «аристократизмом» выходца из элитарного востока и в большей мере соответствует кличке какого-нибудь гангстера из штата Дакота или Аризона.

Такой же принцип контраста наблюдается и в образе «западников», в самом названии их города – Александрвеликиополис, в котором угадывается характерное для американцев разных регионов желание стать вровень с великой европейской культурой и цивилизацией (тут вспоминаются «Колумбиада» Барло, «король» и «герцог» М. Твена). Амбициозность и снобизм Э. По видит везде: и на западе, и на востоке страны. Но в большей мере писатель осуждает взгляд «аристократов» восточного побережья на всех, кто живет дальше Бостона и Гарварда, как на нерасчленимую массу дикарей, носящих ничего не значащие имена Джон Смит. Простодушный рассказчик истории о Вабанке так и не может вспомнить имя главного редактора газеты Александрвеликиополиса – Джона Смита, которое не вспомнить сложно.

Во всем, о чем пишет и размышляет здесь Э. По, видим знакомое по его ранним рассказам стремление разрушить стереотипы, в том числе и в «национальном вопросе», что позже так ярко воплотит в своем творчестве Г. Джеймс. Совершенствуя технику гэга, Э. По предвосхищает и принцип «**reversed story**» (все наоборот) О. Генри, показывая все не так, как воспринимается в рамках привычной логики.

Конфликт двух редакторов в этой истории – а по сути тот «американский разговор-торг», который исследует Т. Д. Венедиктова[4], – касается привычной для американской действительности сферы конкурентной борьбы, спора. В результате происходит обмен во многом ритуальными репликами, словесная дуэль, которая у Э. По, как у М. Твена, может длиться бесконечно. И в этом американ-

ский писатель начала XIX века предвосхищает принципы жанра юмористического рассказа, которые сформулировал автор «Знаменитой скачущей лягушки из штата Калавераса». Но все же для Э. По в соотношении «о чем рассказано» и «как рассказано» важно и то и другое – и «история», и ее «дискурс», сама ткань повествования, упоение словом, игра с его смысловым потенциалом. Для поэта, увлеченного смыслами и образом Слова, стихия звука, образа и есть та сфера, в которой он чаще всего ищет символическое соответствие явлениям действительности» [18, 163].

Словесная дуэль двух конкурентов начинается с «разгромной» статьи мистера Напролом, которую наивный рассказчик называет «блестящей». Но в ней, кроме бесконечных восклицаний «О!», абсурдных фраз и претенциозной концовки – «Oh, tempora! Oh, Moses»¹⁹ – ничего нет. Статья со всей очевидностью написана по «рецепту» Денеггроша – здесь в наличии принцип компиляции и узор из иноязычных фраз и букв.

Явная симпатия рассказчика-*innocent* «образованному» Вабанку Напролому лишь оттеняет то, что разоблачает Э. По перед своим читателем. Восторженные оценки профессионального мастерства и стиля пришельца с востока («a philippic at once so caustic and so classical») приводят читателя в недоумение при вчитывании и вглядывании в суть того, что им написано и как. И от этого ощущение того, что его дурачат, разыгрывают, «надувают», уже не покинет его до самого конца. Насмешливый Э. По как бы подыгрывает своим героям, но рассчитывает на адекватного читателя, который увидит все так, как нужно, а в «региональных» баталиях обнаружит (как, думается, верит писатель) нечто универсальное, присущее самой природе человека.

Одна буква сыграла роковую роль в истории противостояния мистера Вабанка и Джона Смита²⁰. Но абракадабра из «о» заменена другой абракадаброй из «Х». Все втянуты в некие дьявольские²¹ игры, в которых можно не заметить саму суть происходящего.

В анекдотичной истории, рассказанной Э. По, нет побежденных и победителей. Печальная нота, которой история завершается, передает авторское ощущение всеобщего непонимания и социальной нетерпимости, из которых, как из круга (его и символизирует буква «о»), выхода нет. Не случайно «о» – примета не только стиля мистера Вабанка, но и составляющая дивного названия города АлександреликиОполис.

Подводя итоги по поводу этой части творческого наследия американского писателя-романтика, можно без всякого преувеличения опровергнуть знаменитое суждение Хемингуэя о том, что вся американская литература вышла из своей национальной «шинели» – «Гека Финна» Марка Твена.

Материал, нитки и лекала для нее уже заготавливал трагический и насмешливый Эдгар По.

¹⁹Тут отметим неточность переводчика. В варианте З. Александровой читаем: «О tempora! О Мориц!». Хотя, безусловно, упомянут Моисей. В своей пуританской озабоченности американец может легко и естественно перепутать латинское «*mores*» из знаменитой фразы «*O tempora, o mores*» с именем вождя израильтян - Moses.

²⁰Здесь возникают аналогии с «Моби Дик» Г.Мелвилла, с самым началом романа, с тем местом, где автор объясняет свое глубинное символическое понимание непроизносимой буквы в слове «кит» (Whale), которая связывает слово с другими, значимыми в контексте истории о Белом Ките – Вельзевул, Валаам (См. об этом [20, с. 157–163]).

²¹Отметим еще одну переводческую неточность, которая «снимает» присущий Э. По мистический колорит изображаемого. Тот, кому должен был передать свою статью мистер Вабанк Напролом, именуется в оригинале *devil*. Одно из значений слова – «рассыльный», который и использует З. Александрова (в ее варианте – «ожидавший мальчишка-наборщик»). Но «розыгрыш» Э. По всегда в игре с многозначностью слова, детали, функционирующих на границе между реальным и сверхъестественным, очевидным и невероятным.

Бібліографічні посилання

1. Апенко Е. М. Літературна критика / Е. М. Апенко // Історія літератури США. Цит. Изд.
2. Бархударов Л. С. И снова «Эльдорадо» / Л. С. Бархударов // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1982. – Вып. 19.
3. В Америке все возможно. Антология американского юмора / сост. Александр Ливергант. – М., Б.С.Г.- Пресс. 2006.
4. Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски: дискурс торга в словесности США XIX века, М.: НЛЮ, 2003.
5. Вудхаус П. Г. Псмит-журналист. / пер. с англ. И. Гуровой, П. Г. Вудхаус. – М.: АСТ:АСТ МОСКВА, 2010.
6. Гроссман Джоан Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние / пер. М. А. Шершевой. Гуманитарное агентство «Академический проект» / Джоан Д. Гроссман JAL-Verlag, Wurzburg, 1998.
7. Денисова Т. Романтичний континуум / Т. Денисова // Дискурс романтизму в літературі США. Американські літературні студії в Україні. – К.: Ін-т літ., 2007. – Вип. 4.
8. Зверев А.М. Э.По / А. М. Зверев // Історія літератури США. – М.: Наследие; ИМЛИ, 2000. – Т. 3.
9. Зенкин С. Предисловие / И. Светликова, С. Зенкин //Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов. – М.: НЛЮ, 2011.
10. Иवानян Э. А. От Джорджа Вашингтона до Джорджа Буша. Белый дом и пресса / Э. А. Иवानян. – М.: Изд-во полит. лит., 1991.
11. Кизима М. П. Маргарет Фуллер в восприятии российских современников (по материалам периодических изданий 1850-х годов) / М. П. Кизима //Российско-американские отношения: конец ХУ111 – начало ХХ в.: материалы междунар. науч. конф. «200 лет российско-американских отношений». – М.: ИВИ РАН, 2008.
12. Ковалев Ю.В. От «Шпиона» до «Шарлатана» / Ю. В. Ковалев. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2003.
13. М. Твен. Режьте меня, режьте / М. Твен // Твен М. Соб. соч.: в 8 т. – М.: Правда, 1980.
14. Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу 1830-1860 / Т. Михед. – К.: Знання України, 2006.
15. О. Генри. Справочник Гименея / О. Генри. Город без происшествий: сб. рассказов. – М.: Моск. рабочий., 1981.
16. Осипова Э. Ф. Ральф Эмерсон и американский романтизм / Э. Ф. Осипова. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001.
17. По Эдгар Алан. Полное собрание рассказов / Э. А. По. – М.: Наука, 1970.
18. По Э. Marginalia. Эстетика американского романтизма / Э. По. – М.: Искусство, 1977.
19. По Эдгар Алан. Ворон / Алан Эдгар По. – М.: Наука, 2009.
20. Потницева Т. Н. Поэтика библейского антропонима в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» / Т. Н. Потницева // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 8-9.
21. Пригодій С. М. Міфокритика поезії Едгара По / С. М. Пригодій, В. В. Зінкевич, Ю. Р. Матасова, І. В. Яковенко // Архетипна критика американської літератури. – Київ; Сімферополь, 2008.
22. Стріха М. Пісні нового світу. Вірші США та Канади / М. Стріха. – К.: Факт, 2004.
23. Тернер Фредерик Дж. Фронтір в американській історії / Тернер. – М.: Весь мир, 2009.
24. Тодоров Цветан. Межі Едгара По / Тодоров Цветан // Поняття літератури та інші есе. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – Розд. 7.
25. Чередниченко В. И. «Ворон» Едгара По: мир как вопрос / По Эдгар Алан // Ворон. – М.: Наука, 2009.
26. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики / Н. А. Шугенцова. – М.: Наследие, 1995.
27. Якименко Н.Л. Американская журналистика и издательское дело / Н. Л. Якименко // История литературы США. – М.: Наследие, 1997. – Т. 1.
28. Adams John /Classical Raven Lore and Poe's Raven// Poe Studies. – 1972. – Vol. V., N 2, Dec.
29. Fuller M. E.A.Poe. //Life without and life within. – NY., 1970. – P. 87.

Надійшла до редколегії 26.01.2013 р.