

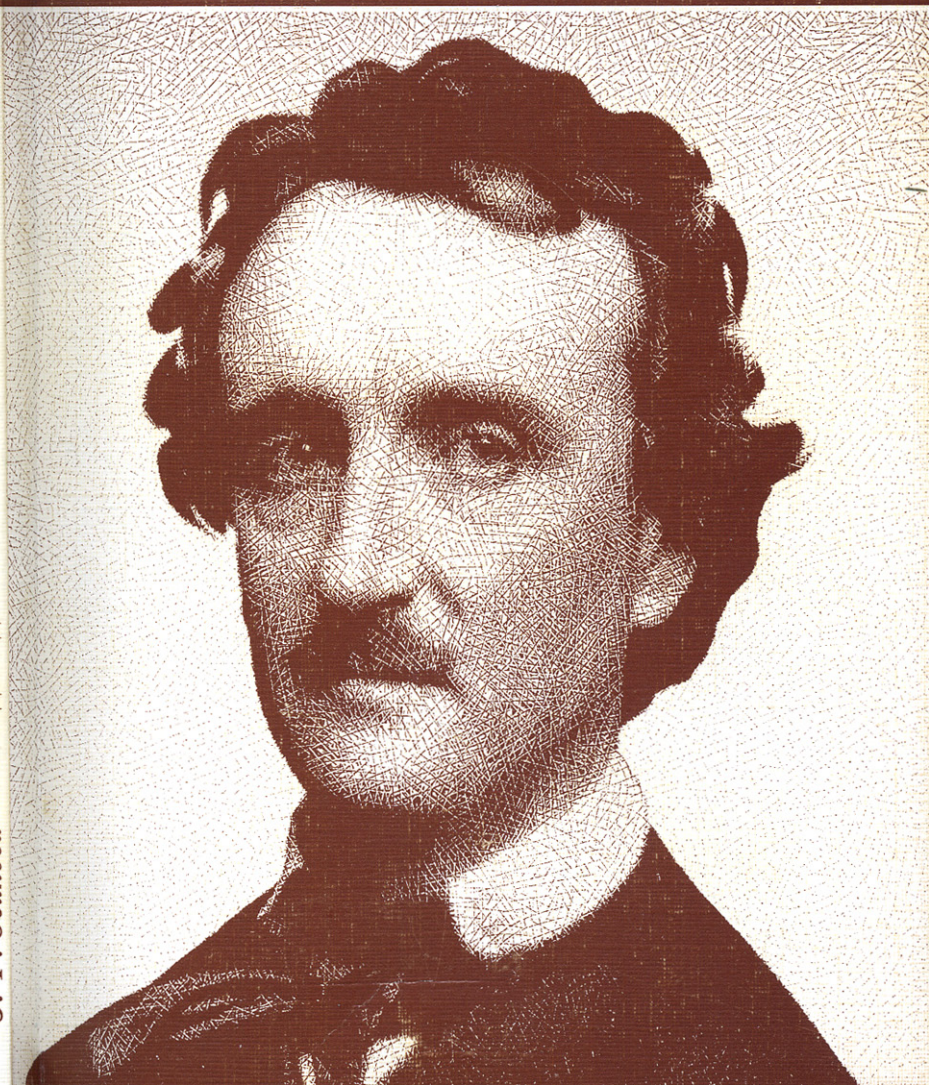
Э. Ф. Осипова

ЗАГАДКИ ЭДГАРА ПО

ИССЛЕДОВАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

ЗАГАДКИ ЭДГАРА ПО. ИССЛЕДОВАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

Э. Ф. Осипова



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Э. Ф. Осипова

ЗАГАДКИ ЭДГАРА ПО

ИССЛЕДОВАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

Санкт-Петербург
Филологический факультет СПбГУ
2004

Рецензенты:

канд. искусствоведения, проф. *И. С. Цимбал*
(С.-Петербург. гос. акад. театральн. искусства),

канд. филол. наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур *А. А. Чамеев*
(С.-Петербург. гос. ун-т)

Осипова Э. Ф.

074 Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. — 171 с. — (Филологические исследования).

ISBN 5-8465-0207-5

Книга посвящена малоисследованным сторонам творчества американского писателя, популярность которого в России может сравниться лишь с популярностью Джека Лондона и Марка Твена. Эдгар По, творивший в эпоху так называемого американского Ренессанса, выделялся среди писателей-романтиков своими философскими взглядами и эстетическими принципами. Используя традиционные для романтизма приемы, он создавал новеллы, в которых переосмысливались и принципы романтизма, и поэтика. В книге подробно исследуются функции и способы создания иронии в «готических» новеллах По, предлагается нетрадиционная трактовка хорошо известных рассказов — как в рамках лингвистического комментария, так и в плане исследования их философской проблематики. Отдельная глава посвящена влиянию психологических новелл Эдгара По на Достоевского. Научные взгляды писателя, во многом опередившего свое время, анализируются в главе, посвященной трактату «Эврика».

Книга адресована литературоведам, преподавателям и студентам-филологам, а также читателям, интересующимся творчеством Эдгара По.

ББК 83.3(7Сое)=8

© Э. Ф. Осипова, 2004

© Филологический факультет СПбГУ, 2004

© Оформление. С. В. Лебединский, 2004

ISBN 5-8465-0207-5

Введение

Зачем нужна еще одна книга об Эдгаре По? Разве его творчество не исследовано досконально и не уложено в подготовленную для него в течение десятилетий ячейку? Разве Эдгар По не мрачный романтик, исследовавший исключительно темные стороны человеческой души и писавший музыкально-романтические стихотворения о гибели прекрасных и юных возлюбленных, о возвышенной красоте — и почти не умевший шутить? Конечно, его мрачность странновата, а литературные ситуации условны, связь его произведений со страной и эпохой почти не чувствуется — но все это может восприниматься как характеристика романтика особой складки, писателя, обладавшего необычайной утонченностью чувств и мрачной фантазией... К тому же давно сказано: Эдгар По — гениальный писатель, основоположник детективного жанра и научной фантастики, поэт, чьими творениями восхищались французские символисты, а за ними и русские поэты и писатели Серебряного века.

Подобный образ Эдгара По бытует в нашей американистике давно. Он настолько вошел в сознание читателей и переводчиков, что отойти от него, кажется, невозможно. Он сохраняется неизменным в новых переводах и почти неизменным в статьях и публикациях.

А между тем творчество По таит в себе немало загадок, разгадке которых и посвящена эта книга. Она не претендует на то, чтобы разгадать все из них: то будет задачей нескольких поколений исследователей, которым предстоит открыть новые — пока еще недоступные нам связи и смыслы. Творчество гения неисчерпаемо, а Эдгар Аллан По был гением — в этом сомнений у нынешних критиков и историков литературы нет.

Итак, в чем же загадки Эдгара По? Действительно ли он был оторван от своего времени, а его произведения отражали события «вне времени и пространства»? Начнем, пожалуй, с портрета великого писателя, нарисованного современной американской критикой. Знакомство с ним поможет приблизиться к пониманию того, насколько сложно его художественное творчество и как трудно добраться до глубинного смысла его произведений.

«Высокомерие критики», или Коллективный портрет гения

Фигура По — писателя, поэта, философа и человека — продолжает привлекать и интриговать критиков. Разнобой трактовок — противоречивых, прямо противоположных по смыслу, подчас фантастических — творчества По в целом или отдельных его аспектов чрезвычайно велик. Авторы многих из них претендуют на окончательность выводов и непогрешимость суждений, демонстрируя качество, которое Д. С. Лихачев назвал «высокомерием критики».

Образцом такого подхода является статья Т. С. Элиота «От По до Валери». «Если разбирать его произведения детально, — пишет Элиот, — то мы увидим в них лишь плохое письмо, неглубокое мышление, не основанное на широкой эрудиции... неумелое экспериментаторство в различных жанрах, отсутствие совершенства в каждой детали... Правда, если подходить к его работам не аналитически, а взглянуть на них с некоторого расстояния, можно увидеть нечто, имеющее уникальную форму, от которой невозможно оторвать взгляд»¹.

Традицию Т. С. Элиота продолжают многие критики, хотя ошибочность ее достаточно очевидна. Но в одном он оказался прав: изучать По следует, меняя ракурс и точку зрения — то максимально приближаясь к тексту, то отдаляясь от него так, чтобы можно было окинуть взглядом творчество писателя в целом, увидеть его на фоне современной ему литературной и общественной жизни.

Отсутствие прочного методологического основания приводит к абберациям критического видения, типичными примерами чего стали смешение рассказчика и автора, своеобразный критический дальтонизм, при котором «мрачный» фон рассказов рассматривается как единственная палитра художника. Кроме того, критики часто не замечают иронии в мрачных рассказах По, не видят писательской философии, отрывают По от национальной почвы.

Прав американский критик Стивен Пейтман, заметивший в 1986 году: «Эдгар По продолжает удивлять и озадачивать нас»². По словам

¹ *Eliot T. S. From Poe to Valery // The Recognition of Edgar Allan Poe / Ed. by Eric W. Carlson. Ann Arbor, 1970. P. 205.*

² *The annotated tales of E. A. Poe / Ed. by Stephen Peithman. New York, 1986. P. VIII.*

другого исследователя, Дж. Томпсона, критики, наконец, признали, что в каком-то отношении Эдгар По дурачил их в течение более ста лет после своей смерти. «Они не желают подвергать переоценке творчество По, — пишет Томпсон, — или делают это чрезвычайно медленно. В результате сохраняется представление о нем как о безумном гении (schizophrenic genius), обладавшем демоническим воображением»³.

В начале XX века Валерий Брюсов говорил о необходимости системного подхода к творчеству американского писателя. Но при отсутствии такового до сих пор предлагаются самые разные, подчас абсолютно негодные ключи для проникновения в сокровенный смысл творчества По. Среди наиболее распространенных можно назвать биографический; фрейдистский; «психо-сексуальный», или биологический; деконструктивистский. Смысл отдельных произведений критики пытаются расшифровать, обращаясь к теориям «аннигиляции», «вампиризма», эзотерики.

Биографический подход, основу которого заложил Руфус Гризвольд, все еще имеет сторонников среди критиков. По этому поводу Элизабет Филлипс верно заметила: «Неспособность читателей провести грань между биографией и искусством более, чем что-либо другое, затруднило понимание творчества По, отношения писателя со временем, его места в литературе и обществе». Тем не менее, она сама отдала дань этой традиции, вступив в спор с критиками, которые приписывают писателю злодеяния, подобные тем, что совершали его герои: «Сомнительно, чтобы По мог убить кошку, — размышляет она. — ...Каким бы ни были его прегрешения по отношению к Виргинии, жену он не убивал»⁴. Подобные аргументы, высказанные с полной серьезностью, вызывают лишь улыбку.

Биографический след в творчестве По ищет Дж. Бейли. И находит черты Маделин Ашер в жене поэта Виргинии. Главной мыслью его статьи является, однако, не эта. Критик рассматривает новеллу как художественное отражение популярных в то время рассказов о вампирах. На доме Ашеров, пишет Бейли, лежало проклятие, жертвой которого стали и Родерик, и Маделин: превратившись в вампира, она пыталась убить брата. Именно поэтому, оказывается, Родерик и боялся ее⁵. Критик (как, впрочем, и многие исследователи) решительно не видит иронии По, которая здесь не менее заметна, чем в «Лигейе» или других «страшных» рассказах писателя.

Среди тех, кто отождествляет автора с рассказчиком, назовем Юджина Каньо⁶ и Сибил Вулетич-Бринберг. Американская исследователь-

³ *Thompson G. R. Perspectives on Poe // The Naiad Voice. Essays on Poe's Satiric Hoaxing / Ed. by Dennis W. Eddings. Port Washington, 1983. P. 101.*

⁴ *Ibid. P. 134, 135.*

⁵ *Bailey J. O. What happened in «The Fall of the House of Usher» // American Literature. 1964. Vol. 35. P. 465–466.*

⁶ *Kanjo E. R. «The Imp of the Perverse»: Poe's Dark Comedy of Art and Death // The Naiad Voice. P. 57.*

ница пишет о «преступлениях По перед своей душой», его «мегаломании» и «паранойе». «Он и его герои, — полагает она, — (...) вынуждены скрывать низость человеческой натуры под толстым слоем романтического»⁷.

Фрейдистский подход, который, казалось, исчерпал себя в работах Д. Г. Лоуренса, Мари Бонапарт, Джозефа Крутча, все же породил современные модификации. Так, Джон Марш считает Родерика Ашера сексуальным маньяком и преступником⁸, а Патрик Куинн и Даррел Абель усматривают в его действиях эротический символизм, скрытую форму некрофилии.

Другим примером подобного подхода можно считать анализ «Лигейи», данный Джоэлом Порте. В его глазах Лигейя — «совершенное воплощение эротических грез героя». Вставное стихотворение «Червь-победитель» критик рассматривает не как аллегорию человеческой жизни, а как символическое изображение «сексуальных переживаний героини».

Деконструктивистский подход демонстрирует Жанна Мэллой. Она использует рассказ «Колодец и маятник» как трамплин для полета собственной, весьма причудливой фантазии: «Отчуждение человека от Высшего находит отражение в расчленении души. Это символически представлено в виде качающегося маятника: он рассекает тело на Я и Не-Я, на мужской и женский аспекты ума»⁹.

Интересную мысль высказывает Бартон Леви Сент Арманд относительно спора Эдгара По с трансценденталистами. По его мнению, их полемика напоминает давний спор гностиков и неоплатоников в начале нашей эры. Однако интерес По к эзотерическим учениям критик принимает за его увлечение ими, не замечая авторской иронии. Так, он сравнивает Маделин Ашер с «гностической душой, которая пытается вырваться из удушающей материальности мира-тюрьмы»¹⁰.

Другой критик, Джон Лайнен, видит в рассказе «Падение дома Ашеров» отражение тех космогонических процессов, о которых автор писал в «Эврике», а именно стремления физического и духовного миров к единству и полному уничтожению. Произвольность подобной трактовки становится очевидной, когда мы знакомимся с аргументацией Лайнена. Он, например, говорит о том, что столкновение Родерика и Маделин символизирует «тенденцию всех вещей к единству»¹¹.

⁷ *Wuletich-Brinberg S. Poe: The Rationale of the Uncanny. New York, 1988. P. 8, 100.*

⁸ *Marsh J. L. The Psycho-Sexual reading of «The Fall of the House of Usher» // Poe studies. 1972. Vol. 5. N. 1. P. 9, 3.*

⁹ *Malloy J. Apocalyptic Imagery and the Fragmentation of the Psyche: «The Pit and the Pendulum» // 19th century literature, 1991. Vol. 46. P. 89.*

¹⁰ *Livi St. Armand L. B. Usher Unveiled: Poe and the Metaphysic of Gnosticism // Poe Studies. 1991. Vol. 5. N. 1, 4.*

¹¹ *Lynen J. The Death of the Present: E. A. Poe // The Design of the Present. Essays on Time and Form in American Literature. New Haven; London, 1969. P. 234.*

Не менее впечатляющий образец «критического произвола» можно найти в статье Элис Чендлер. Свое суждение об эстетических взглядах автора американская исследовательница подкрепляет анализом «Свидания», рассказа, иронического смысла которого не замечает. С серьезным видом Элис Чендлер рассуждает о романтических героях По, принимая версию некоторых критиков о том, что главный герой рассказа — Байрон, а героиня — графиня Гвиччиоли. «По заставляет Байрона, — утверждает она, — прыгнуть в черную воду канала, чтобы спасти ребенка. Тем самым он находит идеальную метафору, определяющую его представление о художественном творчестве: это головокружительный прыжок в неизвестность, который приводит к соединению души и формы»¹². Примеров подобного рода можно привести множество.

Серьезный поворот в критическом осмыслении творчества Эдгара По произошел в начале 1970-х годов, с появлением книги Дж. Р. Томпсона «Романтическая ирония в „готической“ прозе Эдгара По»¹³. Тенденция, намеченная Томпсоном, закрепилась в 1980-х годах после выхода в свет сборника «Голос наяды», в который вошли статьи самого Томпсона, Бенджамина Фишера, Джералда Кеннеди, Кена Юнгквиста и Денниса Эддингса.

Такое название дано сборнику не случайно. Эдгар По писал в рецензии на поэму Томаса Мура (его статья 1840 года имеет и другое название — «Фантазия и воображение»), что «голос наяды» — это второй план произведения, его скрытый смысл (*suggestive under-current of meaning*), или мистический смысл (*mystic*). При этом он ссылаясь на А. В. Шлегеля и «большинство немецких критиков». Однако следует уточнить: то, что По именовал «мистическим смыслом», братья Шлегели называли «романтической иронией».

Авторы сборника подвергают переоценке устоявшиеся легенды и стереотипы, обращают внимание на многослойность письма Эдгара По, на авторскую иронию, без учета которой серьезная критика уже невозможна: в противном случае смысл анализируемого произведения будет воспринят с противоположным знаком.

И все же новаторские исследования Дж. Р. Томпсона и немногих ученых, вставших под его знамена, не оказали заметного влияния на критику, не желающую расставаться с мифами и глубоко укоренившимися представлениями о личности и творчестве По. При всем разнообразии оценок, взглядов и трактовок практически неизменно остается одно — большинство исследователей принимают на веру то, что говорит рассказчик, не замечая подвоха. Они не относят на свой счет слова самого писателя, вложенные им в уста героя «Потерянного письма»: «Истина может не привлекать нашего внимания уже потому, что она совершенно очевидна».

¹² *Chandler A. The Visionary Race: Poe's Attitude towards his Dreamers // New Approaches to Poe. A Symposium / Ed. by R. Benton. Hartford, 1970. P. 75.*

¹³ *Thompson G. R. Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales. Madison, 1973.*

Здесь уместно заметить, что Эдгару По было в высшей степени свойственно качество, которое Пушкин назвал «веселым лукавством ума». Писатель менял эстетические маски в зависимости от настроения, сознательной творческой установки, даже требований рынка, в чем он признавался сам: «Допустим на мгновение, — что в некоторых из моих „фантастических“ рассказов есть и в самом деле нечто немецкое. Значит, немецкое сейчас в духе времени. А завтра я, быть может, напишу что угодно, только не в немецком духе, подобно тому, как вчера писал совершенно иначе» (Рое: I, 150)¹⁴. Но именно эти слова критики не хотят принимать всерьез.

Предвосхищая метод «логических» рассказов, По задает читателю загадки, пряча свое отношение к описываемому, зашифровывая авторское намерение и в то же время давая ключ к отгадке.

Однако зачем Эдгару По нужны были все эти мистификации? Дело, видимо, в том, что революционная по духу эстетика писателя вырабатывалась в борьбе со стереотипами. Он расшатывал устои, ломал рамки, которые, как позже осознают Готорн и Мелвилл, ограничивали возможности художественного отражения жизни.

Среди американских критиков не получил еще убедительной интерпретации такой аспект творческой манеры По, как игра с читателем, характерная для значительной части его рассказов и некоторых стихотворений. Нарочитая искусственность, разнообразные театральные эффекты, постоянная смена масок и костюмов, вновь и вновь возникающий мотив театрализованной «маски» — все эти приемы используются автором в новеллистике. Встречаются они и в его поэзии. Многочисленные подвохи, искусно спрятанные, но в то же время откровенные нелепости, часто ускользающие от внимания читателя (да и критика), смесь комического и трагического разрушают «романтическую» форму новеллы или стихотворения и указывают на некий скрытый смысл. Отыскать и объяснить его — непростая, но захватывающая задача, все еще стоящая перед исследователями творчества американского писателя.

Герои ранних, «готических» новелл По как бы ненароком, а иногда настойчиво подчеркивают свою психическую неординарность, будь то визионерство, переходящее в монотипию, увлечение оккультной философией или пристрастие к опиуму. Однако aberrации сознания не являются здесь предметом исследования. Они скорее используются автором в целях игры с читателем, с одной стороны, и в целях философской полемики, с другой. С их помощью он переосмысливал категории романтической эстетики, выражал отношение к волновавшим его современников теориям, будь то френология, метемпсихоз или трансцендентализм.

Среди немногих американских исследователей, нашедших ключ к «тайному шифру» По, можно назвать Джералда Кеннеди. Критик пе-

¹⁴ Перевод мой. В случаях, когда нет ссылок на опубликованные на русском языке произведения По, приводимые в тексте переводы выполнены мной. — Э. О.

речисляет приемы, с помощью которых в «Приключениях Артура Гордона Пима» автор создал пародию на массовую литературу, в частности на популярные в то время морские романы. В интеллектуальной игре с читателем автор, по его словам, использовал разнообразные эстетические сигналы: резкую смену тона, умышленные ошибки, тяжеловесные отступления, вводящие в заблуждение сноски, резкий переход от высокого стиля к низкому. «По, похоже, писал две книги сразу: одну — для немногих избранных, которые поймут заключенную в ней пародию, другую — для неискушенных читателей, любителей приключенческих книг и легкого чтения»¹⁵.

Подход Джералда Кеннеди конструктивен, хотя годится не для всех случаев. Проблема заключается в том, чтобы определить, где автор говорит собственным голосом, открывает свое лицо, снимая маску.

Еще одна трудность для исследователя состоит в том, чтобы избежать соблазна простых решений. Подобную ошибку, например, совершил Луис Бруссар. Он предвзвешивает свою книгу «Мера По» рассуждением о том, что все произведения По составляют части его философии, — с чем вполне можно согласиться. Но в результате сопоставления «Ворона» и «Эврики» (что методологически не оправдано, ибо сближаются философский трактат и произведение иного эстетического плана) он делает неожиданный вывод: «Итак, темой всего творчества По является Разрушение»¹⁶.

Исследование Луиса Бруссара обозначило очевидный тупик, в котором оказалась часть американских критиков в 1960-х годах. Однако выход из него был вскоре найден, о чем свидетельствует появление уже упоминавшейся книги Дж. Р. Томпсона и сборника «Голос наяды».

В начале XX века Валерий Брюсов говорил о необходимости системного подхода к творчеству По. Мысль русского поэта и критика справедлива и сейчас. Дальнейшее освоение наследия Эдгара По пойдет, очевидно, именно в этом направлении. По мере совершенствования инструментов критического анализа, развития науки, расширения знаний о культуре той эпохи можно будет открыть новые грани писательского таланта По, выявить потаенные смыслы, заложенные им в ткань своих произведений и до сих пор не замеченные нами, глубже оценить его вклад в развитие мировой литературы, культуры и искусства, преодолевая узость критических мерок, инерцию стереотипов и исторически неизбежную ограниченность нашего знания.

¹⁵ *Kennedy J. G. The Invisible Message: The Problem of Truth in «Pym» // The Naiad Voice. P. 128.*

¹⁶ *Brussard L. The Measure of Poe. Norman, 1969. P. 76.*

Музыка арабесок

Одной из ярких особенностей художественной палитры По было его искусство владения звуком и цветом. Он умел так аранжировать избранную тему, что читатель подпадал под гипнотическое воздействие его звукописи, наслаждаясь формой и забывая о скрытых в ней смыслах. Эдгар По, как никто другой из современных ему писателей, за исключением разве Э. Т. А. Гофмана или С. Т. Колриджа, умел заморозить читателя и слушателя волшебными созвучиями, удивительным ритмом и сочетанием музыкальности и живописности. Вполне романтическая установка, введенная в художественную практику европейских — а косвенно и американских — романтиков братьями Шлегелями, Новалисом и Фридрихом Шеллингом, получила в поэзии и прозе Эдгара По своеобразное воплощение.

Посмотрим, какое значение он придавал тону вообще и тональности произведения в частности и как пользовался своей эстетической установкой на практике. «Писатель, работающий в области новеллы, — замечал он, — может придать теме огромное разнообразие тональностей (modes), или интонаций (inflections) мысли и выражения, таких, например, как логическая, саркастическая или юмористическая»¹. Продолжить мысль По можно следующим образом: в прозе тональности оформляют рассказы, написанные либо «для удовлетворения интеллекта» — логические, сатирические, а также рассказы-пародии — либо «для удовлетворения сердца», то есть рассказы, описывающие аффекты (passions). Среди последних По называл страх, ужас и близкие им состояния души. Какими же приемами пользовался писатель, создавая эти аффекты?

Начнем с того, что он умел настраиваться на определенный лад, выбирать нужную тональность, как это делают музыканты. Необходимость писателю обладать такой способностью отмечал еще Фридрих Шлегель. Настраиваться нужно, писал он, «то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический (...) совершенно произвольно, подобно тому, как настраиваются инструменты — в любое время и на любой тон»². Нечто подобное говорил о себе и Эд-

¹ Poe E. A. Nathaniel Hawthorne // Poe's Poems and Essays. London, 1969. P. 189.

² Шлегель Ф. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века. Хрестоматия. М., 1976. С. 21.

гар По в статье о Готорне. В самом деле, из-под его пера практически одновременно выходили весьма разные по тональности произведения: мрачные новеллы о смерти и разрушении и юмористические экстраваганцы, философские эссе и сатирические пародии, детективные рассказы и научная фантастика.

Уже сам этот факт не позволяет утверждать, как делают многие критики, что По — мрачный гений, одержимый мыслью о смерти. Он многолик и разнообразен; он обладал даром перевоплощения и умел скрывать лицо под маской лицедея. Но читатель, захваченный разворачивающимся перед ним действием, подчас не обращает на него внимания, подобно тому, как мы не замечаем актера, работающего с марионетками, хотя он и доступен нашему зрению — стоит лишь переключить внимание.

Если вслушаться в музыку ранних новелл По, то за кажущейся гармонией можно услышать некое нарочитое нагромождение звуков, похожее на какофонию. Было ли так задумано? Судя по неоднократно использованным приемам, да, но в чем состоял замысел «композитора»?

Первым произведением, принесшим По славу автора «страшных» рассказов, был «Метценгерштейн» (1832). Новелла вошла в сборник «Гротески и арабески» (1840), но ранее, по замыслу ее создателя, входила в состав «Одиннадцати арабесок»³, каждая из которых представляла собой рассказ одного из членов так называемого Фолио Клуба на ежемесячных собраниях общества. Подобный прием, известный со времен Возрождения, в творчестве Эдгара По нес особую нагрузку. Членами Фолио Клуба были личности странные, созданные автором в целях литературной пародии и наделенные чертами абсурдными и нелепыми. Описываемые в арабесках события нельзя рассматривать вне связи с замыслом писателя, в отрыве от фона, придающего чертам изображаемого недвусмысленно юмористический колорит — несмотря на «мрачность» изображаемого.

Однако читатели восприняли рассказ всерьез, как, впрочем, и многие критики. Одни видят в «Метценгерштейне» пародию на рассказы «в немецком духе» — и с этим можно согласиться, — другие утверждают, что автор действительно задумал его как пародию, но отошел от первоначального замысла и написал серьезный рассказ о родовой вражде, мести и возмездии. А. Куинн, например, определяет его как «волнующую историю о низменных страстях, овладевших душой молодого человека»⁴. А вот Эдуард Дэвидсон, Уильям Биттнер и Томас Мэббот видят в нем элементы иронии. В качестве объекта пародирования Т. Мэббот называет стихотворение «Пират» Ричарда Генри Даны-старшего, который был в то время редактором «Норт америкен ревью», журнала, подвергавшегося нападкам По.

³ Poe E. A. The Letters / Ed. by J. Ostrom. Cambridge (Mass.), 1948. Vol. 1. P. 103–104.

⁴ Quinn A. Edgar Allan Poe: A Critical Biography. New York, 1942. P. 192.

Художественные средства, использованные По, действительно создают иронический эффект. Чего стоят одни имена. Немецкие по звучанию, но исключительно неблагозвучные и труднопроизносимые имена графа Берлифитцинга и барона Метценгерштейна, владения которых находились в центральной части Венгрии (!), выбраны отнюдь не случайно. В них читателю дается первый эстетический сигнал, указание на глубинный смысл. Внимательный читатель без труда отыщет и другие ключи. Заданный с самого начала тон повествования настраивает нас на определенный лад, предвещая страшные тайны, сбывающиеся пророчества и фатальные совпадения. Однако серьезный тон вскоре нарушается диссонансами логического и стилистического свойства. Отнести явные стилевые сбои к «погрешностям» писателя нельзя, поскольку написанные в то же время «Бон-Бон» и «Рукопись, найденная в бутылке», свидетельствуют о высоком мастерстве По-стилиста. Их следует воспринимать как эстетические знаки, которые указывают на ироническое отношение к повествованию.

Умышленная абсурдность сюжета, несообразности в описаниях и поведении действующих лиц, откровенные преувеличения — все это нарушает столь ценный Эдгаром По принцип правдоподобия. Мы узнаём, например, что замкам барона Метценгерштейна «не было числа», а их стены были увешаны шпалерами, изображавшими «добрую тысячу его славных предков»; что сразу после смерти барона его юный наследник за три дня (!) совершил «столько гнусных бесчинств — ужасных предательств — неслыханных жестокостей», что своим поведением «переиродил Ирода» (Рое: II, 187). Романтическое звучание образа, о чем говорят некоторые исследователи, снижается с помощью иронии.

Противоестественную привязанность героя к фантастическому коню, сошедшему с гобелена, рассказчик описывает следующим образом: «In the glare of noon — at the dead of night — in sickness or in health — in calm or in tempest — the young Metzengerstein seemed riveted to the saddle of that colossal horse, whose intractable atrocities so well accorded with his own spirit» (Рое: II, 193–194). В переводе И. Неделина этот отрывок звучит так: «В полуденный зной или в глухую ночную пору, здоровый ли, больной, при ясной погоде или в бурю, юный Метценгерштейн, казалось, был прикован к седлу этой огромной лошади, чья безудержная смелость была так под стать его нраву» (II, 12). Как видим, переводчик не решается точно воспроизвести явную, и притом умышленную, нелепость оригинала. Разве «безудержная смелость» соответствует «intractable atrocities»? И. Неделин здесь явно исправляет автора, словно стыдясь за допущенную им ошибку. А между тем, он искажает замысел — сделать и героя, и обстоятельства рассказа абсурдными. Но если передать стиль По точнее, то получится следующее: «Ясным днем — и глухою ночью — в болезни и здравии — в бурю и вёдро — молодой Метценгерштейн был словно прикован к седлу своего громадного коня, чей неукротимый нрав и жестокость так соот-

ветствовали его собственной натуре». В такой стилистической оправе столь любимая романтиками идея о переселении душ получает пародийный оттенок. Мотивы же родовой мести и таинственных перевоплощений воспринимаются как романтические клише.

В другом «мрачном» рассказе, «Свидании», венгерский колорит сменяется итальянским.

Впервые он был опубликован в 1834 году под заглавием «Мечтатель» («Visionary»). Рассказчик в нем — один из членов Фолио Клуба со странным именем Конвольвулюс Гондола. Имя это — знак, предупреждение, намек на скрытый смысл; оно задает тон повествованию, детали и сюжет которого укрепляют догадку об ироническом характере новеллы. В ней повествуется о романтической страсти и двойном самоубийстве любовников, в которых некоторые критики видят черты лорда Байрона и графини Гвиччиоли. Но есть ли для этого основания? Не дурачит ли автор легковерного читателя, тонко высмеивая романтические штампы?

В пользу последнего предположения говорит многое. Элегически-возвышенный зачин изобилует архаической лексикой (behold, thine, thee, hath) и восклицаниями (типичный пример умышленного снижения высокого), что создает определенный эмоциональный настрой. Однако уже во втором абзаце замечен стилистический сбой. «И все же я помню — ах! забыть ли мне? — глубокую полночь, Мост Вздохов, красоту женщины и Гения Романтической Любви, крадущегося вдоль узкого канала» (II, 55) («the genius of Romance that stalked up and down the narrow canal» [Poe: II, 110]). Глагол to stalk, наречия up and down в соединении с возвышенным the Genius of Romance образуют оксюморон, не переданный переводчиком.

Очередной эстетический сигнал содержится уже в следующем предложении. Мы узнаем, что часы на Пьяцце пробили пять (хотя только что речь шла о полуночи), и при этом отмечено, что огни во Дворце Дожей быстро гасли, «стоял глубокий мрак». Далее действие развивается стремительно, но довольно странно. Из окна верхнего этажа Дворца Дожей выпадает младенец, «выскользнув из рук матери» (здесь и далее курсив мой. — Э. О.) Многочисленные попытки отыскать тело ребенка на дне канала⁵ не увенчались успехом. Но вот в воду прыгает таинственный незнакомец, закутанный в плащ, и «через мгновение» появляется рядом с маркизой, держа в руках «еще живого и дышащего ребенка». Столь легкомысленное обращение с категорией времени укрепляет сомнения в серьезности повествования.

В первой части рассказа нелепости громоздятся одна на другую. Взять хотя бы то, что рассказчик — напомним, его звали Конвольвулюс Гондола, — наблюдает за всем происходящим, стоя в гондоле, которую несло течением (а есть ли в венецианских каналах течение?);

⁵ Здесь очередной сигнал: вокруг Дворца Дожей нет каналов, за исключением той его стороны, где можно видеть Мост Вздохов. Но там действие происходить не могло.

но при этом все слышит и видит. Он видит, как «неукротимая волна *румянца*» внезапно залила «белые мраморные *ноги*» (?) маркизы. Соединяя существительные «румянец» и «ноги», автор нарисовал сцену, которая должна была бы поразить читателя своей абсурдностью. Но... не поражает, как свидетельствует история восприятия новеллы. Читаем далее. «Ее хрупкое тело пронизывает легкий озноб, подобно тому, как легкий неаполитанский ветерок колышет в траве пышные серебристые лилии» (Рое: II, 113). «Пышные серебристые лилии» никак не ассоциируются с представлением о выжженном солнцем Неаполе, и сравнение кажется надуманным и манерным. Ходульные эпитеты, подчеркнутое несоответствие деталей, избыточность художественных средств рассчитаны на создание комического эффекта.

Приведу описание убитой горем маркизы: «Ее волосы (...) в потоках алмазов клубились вокруг ее античной головки (...) Ее маленькие босые *серебристые* ноги *мерцали* в черном зеркале мраморных плит» (II, 56). Невольно задаешься вопросом: как могут ноги мерцать? Очевидно, здесь имеет место явное нарушение художественной условности. Почти в карикатурных тонах описано и поведение маркиза. «Разряженный», «похожий на сатира», он время от времени брэнчал на гитаре, а в перерывах с видом глубокой «*επνυί*» давал указания по спасению ребенка (Рое: II, 112). На подобном фоне поступок молодого человека байроновского типа выглядит вполне романтично. Однако во второй части рассказа образ снижен, доведен до гротеска.

По словам А. Н. Николюкина, пародирование в ранних рассказах Эдгара По — «форма отталкивания от литературных канонов традиционного романтизма. В „Метценгерштейне“ это была немецкая литература призраков и привидений, а в „Свидании“ — английский романтизм с его байроническими аксессуарами»⁶. В самом деле, объектами пародии становятся концепция исключительной личности, роковые страсти, экзотический фон, возвышенные мечты и необычные обстоятельства. Все эти традиционные черты романтической поэтики переосмысливаются в рассказе в ироническом ключе. Автор прибегает к приему доведения до абсурда, использует двойную перспективу. Герой показан через обстановку, речь, поступки, через восприятие весьма недалекого рассказчика⁷, который восторгается исключительностью своего аристократического знакомого. Его аффектацию он принимает за благородные манеры истинного джентльмена, а бессмысленный, исполненный самодовольства монолог, напоминающий речь персонажей из бурлескных рассказов По, — за выражение ума.

Писатель прячет в тексте многочисленные ключи, помогающие догадаться о его отношении к описываемому. Так, выделенные курсивом слова нужны для того, чтобы задержать наше внимание, навести

⁶ Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 196.

⁷ Им не мог быть друг Байрона Томас Мур, как утверждает З. Бентон (Benton R. P. Is Poe's «The Assignment» a Hoax? // Nineteen century fiction. 1963. Vol. 18. N 2).

на мысль о скрытом значении. Роль эстетических сигналов могут играть и отдельные фразы или слова из речи персонажей. Описывая внешность героя, рассказчик, например, говорит следующее: «Он был скорее ниже, чем выше среднего роста; хотя бывали мгновения, когда под воздействием сильной страсти его тело увеличивалось в размерах (expanded) и опровергало это утверждение» (Рое: II, 58). Глагол to expand, выделенный в тексте курсивом, означает to spread out flat, swell, increase in bulk. Его употребление в данном контексте создает комическое впечатление.

Слухи о богатстве героя рассказчик называет нелепым преувеличением (ridiculous exaggeration). Слова эти можно воспринимать и как ключ к данному в следующем отрывке описанию помещения, которое герой не без гордости называет «мой царский кабинетик», «императорские покои» (my little regal cabinet, these imperial precincts). Стилистически описание предвосхищает декорации, на фоне которых развернется действие в «Лигейе».

Интерьер в обоих рассказах представляет собой фантастическое смешение стилей: огромные подсвеченные венецианские стекла, причудливые курильницы, гротескные орнаменты, бесценная золотая парча занавесей, ниспадающих роскошными спиралями драпировок. (Вообще спирали, изогнутые и витые формы как элемент орнамента весьма характерны для всех арабесок По. Не случайно выбрано и имя рассказчика — Конвольвулус.) Среди всего этого немислимого великолепия бросается в глаза деталь, присутствие которой даже в подобном интерьере настораживает. В «Свидании» это египетские сфинксы, возлежащие на ковре из драгоценной золотой парчи, в «Лигейе» — египетские саркофаги, стоящие в каждом из пяти (!) углов спальни. В обоих случаях писатель, словно играя категорией пространства, умышленно нарушает принцип правдоподобия.

Но за этой игрой стоит глубокий смысл. Создание фантастически гротескного декора имеет целью пародирование одной из важнейших категорий романтической эстетики — мечты. Герой рассказа (не зря его первоначальным названием было «Мечтатель») произносит следующие слова, прежде чем принять яд из этрусской вазы (яд в этрусской вазе — не очередной ли это эстетический сигнал?): «Мечтать было делом моей жизни. И с этой целью я воздвиг себе, как видите, чертог мечтаний» (II, 63). Чертог этот — он же «царский кабинетик», «императорские покои» — свидетельство больного воображения героя, его извращенного вкуса. Перед нами мир, в который нет доступа никому, кроме слуги и случайного знакомого, приглашенного героем для того, чтобы скоротать время перед самоубийством. Понятие «мечты» приобретает в таком контексте недвусмысленно иронический оттенок.

Как ни странно, этой умышленной избыточности не замечают ни читатели, ни критики. Так, Н. А. Шогенцукова пишет о том, что «личная комната байронического героя (...) [имеет] позитивную, даже во-

сторженную окраску»⁸. Не увидев в рассказе иронии, критик принимает за идеал то, что выстроено как пародия. Правда, Н. А. Шогенцукова признает, что часто бывает трудно понять, «когда По шутит и даже издевается, а когда говорит серьезно; разграничить же вообще невозможно»⁹. И все же это не так. Авторскую иронию, его эстетическую позицию обнаружить можно, опираясь на анализ всего комплекса художественных средств, использованных в новелле¹⁰.

Определяя стилевые особенности арабесок, Эдгар По писал в 1835 году о «нелепостях, возведенных в степень гротеска», о «страшном, которому придан оттенок ужасного», о «необычном, превращенном в странное и таинственное»¹¹. Все эти черты присущи новеллам «Метценгерштейн», «Свидание», «Береника», «Морелла», которые По определял как «гротескные» (*bizarre*) и «странные» (*whimsical*)¹². Кстати сказать, понятия *bizarre* и *whimsical* синонимичны понятию *arabesque*. Не случайно его первые одиннадцать рассказов (включавшие, в частности, первые два из упомянутых выше, а также «Бон-Бон», «Без дыхания» и другие) были объединены в серию, которая так и называлась: «Одиннадцать арабесок».

Как отмечает американский ученый Дж. Р. Томпсон, «в готических новеллах По сатирические и комические элементы связаны с мрачными и отталкивающими... По-видимому, создавая иронический эффект, По стремился воздействовать на читателя одновременно на двух уровнях: на архетипном иррациональном уровне страха и на подсознательном уровне интеллектуального и философского восприятия абсурда... Мы реагируем на созданные По сцены ужаса и отчаяния и в то же время сознаем их карикатурность»¹³. В самом деле, смешное и мрачное, фарсовое и страшное в арабесках не только сосуществуют, но и взаимопроникают друг друга. Прекрасной иллюстрацией этого является новелла «Береника». В ней содержится двойная перспектива: рассказ можно прочесть как психологический (хотя довольно странный) этюд об отклонениях в человеческой психике и как пародию.

Уже при первом знакомстве с новеллой возникает ощущение несоответствия стилистических средств теме повествования. Внимательный взгляд обнаружит здесь те же способы передачи иронии, о которых уже говорилось выше, а именно тонкое нарушение художественной условности, стилистическую чересполосицу, разнообразие эстетические сигналы.

⁸ Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Дж. Гарднер. М., 1995. С. 58.

⁹ Там же. С. 48.

¹⁰ Этого не делает и Деннис Пал. Не замечая иронии в рассказе, он трактует двойное самоубийство героев как «стремление достичь единой идентичности (*united identity*), что возможно лишь в смерти» (*Pahl D. Architects of the Abyss // The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne, and Melville. Columbia, 1989. P. 28.*)

¹¹ *Poe E. A. The Letters. Vol. I. P. 57–58.*

¹² *Ibid. P. 103.*

¹³ *Thompson G. R. Op. cit. P. 14.*

Герой «Береники» Эгей называет себя потомком древнего рода мистиков (race of visionaries). Подобно главному персонажу «Свидания», он «растратил юность в мечтаниях». Для него не существует грани между мечтой и явью, призрачные видения заменяют ему действительность. Загадочность героя, неясность его происхождения, его мистицизм и вера в пресуществование души — все эти мотивы аранжированы таким образом, чтобы создать атмосферу таинственности, предчувствия чего-то ужасного. Метафизические рассуждения героя о добре и зле, о наваждениях и маниях, о разнице восприятия маньяков и людей с нормальной психикой поначалу внушают нам доверие к его исповеди. Но вскоре эффект правдоподобия разрушается в результате ошутимого стилистического сбоя — неумеренного использования восклицаний. Приподнято-поэтический стиль, к которому прибегает Эгей для описания ужасных перемен, произошедших с Береникой, сменяется прозаически-конкретным изображением объекта маниакальной страсти героя. «Зубы! Зубы... вот они, передо мной, и здесь, и там, и повсюду, и до того ясно, что дотронуться впору: длинные, узкие, ослепительно белые, в обрамлении бескровных, искривленных мукой губ...» (II, 70). Неромантический характер действия подчеркивается употреблением научных терминов (phantasma, spectum, monomania), краткими, словно рублеными предложениями. Это хорошо чувствуется в оригинале, в переводе же элемент абсурда смягчен. «I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature» (Poe: II, 240).

По ходу повествования возникают сигналы в виде выделенных курсивом слов. Они выстраиваются в цепочку (trance — intensity of interest — invariably frivolous object — the teeth — spectrum of the teeth — monomania — phantasma of the teeth — what is it?), наводящую на мысль о жутком преступлении, которое неминуемо должно произойти. В полубессознательном состоянии Эгей вскрывает могилу и с помощью щипцов вырывает все (!) зубы у еще живой (!) Береники. Мрачный колорит создан с помощью набора декораций — вскрытая могила, изуродованное, «еще дышащее» тело (как тут не вспомнить «еще живого ребенка», поднятого со дна канала в «Свидании»), кровь, орудия преступления (лопата и зубоврачебные щипцы). Но упоминание о рассыпавшихся по полу «тридцати двух маленьких, словно выточенных из слоновой кости предметах» (Poe: II, 26) снимает эффект ужасного и придает концовке гротескный характер. В пользу такой трактовки говорит и признание писателя о том, что «Береника» написана на пари. Он хотел доказать, что может создать страшный рассказ в «мнимо серьезном тоне».

Автор искусно пользуется стилистическими средствами для создания зловещей атмосферы, которая в конце концов оборачивается атмосферой «ложной мрачности». Он достигает этого, в частности, с помощью эпитетов, обозначающих самые разнообразные оттенки

черного и серого цвета. В создании цветовой гаммы Эдгару По, пожалуй, нет равных в американской литературе. Перечислю характерные и наиболее часто встречающиеся в его новеллах эпитеты цвета: black, ebony, pallid, leaden, grey, ghastly, lurid, wan, livid, pitchy, murky, funereal, sable, raven (raven-winged hours). С ними сочетаются существительные, передающие понятия горя, несчастья, отчаяния, смятения чувств (gloom, sorrow, bitterness, terror, tumult). По виртуозно использует прилагательные со значением «мрачный» и «зловещий» — morbid, spectral, ominous, sinister, dreary, gloomy, hideous, horrible. Для создания атмосферы таинственного и ужасного он прибегает к таким эмоционально-окрашенным прилагательным, как unsufferable, intolerable, melancholy, wild (наиболее часто встречающееся у него определение), desolate, wretched, hysterical. Хорошо служат избранной им цели и определения, выражающие крайнюю степень удивления (stupefied, aghast), а также глаголы tremble, shock, sicken, shudder, quiver, shriek. В разных сочетаниях и в различных количествах перечисленные выше слова составляют партитуру ранних новеллистических произведений По.

Частью стилистической палитры художника являются эпитафии. В них заявлена тема произведения или заложен эстетический сигнал. Такую функцию имеют эпитафии в «Беренике», «Морелле» и «Лигейе». Эпитафия, предпосланная «Морелле», взята из платоновского «Пира», из той части диалога, в которой Диотима дает Сократу наставления в искусстве любви. Цель любви, поясняет она, в том, чтобы достигнуть высшей красоты — единой, нерасчлененной, абсолютной. «Красота эта предстанет ему в не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или науки, не в чем-то другом, будь то животное, земля, небо или еще что-нибудь, а сама по себе, через себя самое, всегда одинаковая» (курсив мой. — Э. О.). Выделенные слова стоят в эпитафии рассказа. Как же трактуется эта тема в самом произведении?

Рассказчик, в противовес Эгею, подчеркивает свой трезвый склад ума, но оговаривается, что проникся «запретным духом оккультной философии, к которой приобщила его жена, женщина огромного ума», получившая образование в Пресбурге (нынешняя Братислава). Фихте, Шеллинг, Локк, доктрина тождества, учение о переселении душ, проблема сохранения личности (personal identity) — вот имена и темы, занимавшие сознание героев. Но рассказ не задуман как художественное исследование философских или психологических вопросов. Это лишь декорация, на которой разворачивается действие.

Рассказ распадается на две части. В первой создается атмосфера ожидания, тревожного предчувствия. Здесь все таинственно и неопределенно: «неземной» характер героини, ее необычная ученость, внезапная болезнь, внезапные роды, немотивированная ненависть героя к любимой жене, загадочные слова Мореллы перед смертью, ее мрачное пророчество, которое сбывается во второй части рассказа.

Для создания мрачного колорита автор пользуется теми же красками, что и в других арабесках. Он передает чувства героя (который с ужа-

сом видит, что дочь на глазах превращается в умершую Мореллу) с помощью разнообразных стилистических средств. Он отбирает специфически окрашенную лексику, передающую тревогу и смятение чувств — *fearful suspicions, appalled sense, tumultuous thoughts, agonizing anxiety, consuming horrors, unnerved and agitated condition*. Частое повторение подобных образов и словосочетаний оказывает на читателя гипнотическое воздействие, настраивает его на нужный лад и парализует способность логического мышления. Последнее обстоятельство важно, если автор хочет завуалировать второй план повествования, спрятать его «двойное дно».

Кроме названных «магических» словосочетаний, в структуру рассказа вплетены цепочки восклицаний («*and above all! — oh! above all!; but terrible, oh! terrible*») и развернутых риторических вопросов. Постепенный процесс узнавания сопровождается эффектом нарастания, переданным с помощью однородных синтаксических оборотов и параллельных конструкций: «*And hourly, grew darker these shadows of similitude, and more full, and more definite, and more perplexing, and more hideously terrible in their aspect*» (Пое: II, 32)¹⁴.

О том, что второй план существует, свидетельствует и чрезвычайная странность сюжета. Вчитаемся в текст: крещение ребенка, который в течение десяти лет был оторван от внешнего мира, происходит в безмолвии ночи (?) «под сумрачными сводами храма». Получив имя матери, дочь тут же падает «на черные плиты усыпальницы» и умирает. Так где же происходило крещение — в храме или усыпальнице? Подобная несообразность настолько откровенна, что ее нельзя принять за оплошность автора. Мы имеем дело с очередным эстетическим сигналом того, как следует воспринимать мрачную тональность рассказа. Эдгар По словно играет с доверчивым читателем, заставляя его всерьез воспринимать абсурд. Но если мы заметим игру, то получим двойное удовольствие: от переживания «искусственного ужаса» и от того, что разгадали заданную нам загадку.

Финал рассказа подчеркивает ироническое использование эпитафии. «ЕДИНОЕ, нерасчлененное, вечное» — именно так По перевел строчку из Платона — оказывается не атрибутом «высшей красоты», не знающей «ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения» (Пир 211a), но синонимом тождества (*identity*), демонстрация которого внушила герою ужас и отвращение. Страшная догадка подтверждается окончательно, когда герой положил тело второй Мореллы в ту же усыпальницу, где похоронил первую, — и не нашел там *ни следа* покойной жены.

На основании рассказа было бы ошибочно делать вывод о том, что По разделял учение о переселении душ, которое пришло в Европу с Востока. Оно было разработано пифагорейцами, Платоном и его после-

¹⁴ «И с каждым часом становились все более мрачными эти черты сходства, и все более полными, и более определенными, и более устрашающими, и все более ужасным становился их вид».

дователями, а в Новое время — Джозефом Гленвиллом и трансценденталистами.

«Морелла» — поэтическая арабеска на тему реинкарнации, содержащая трактовку темы на уровне формы, а не идей. Объяснение рассказа, предложенное А. Куинном и являющееся традиционным, кажется малоубедительным. По мнению ученого, в «Морелле» герои воплощают собой «борьбу за сохранение или разрушение духовной целостности» (identity)¹⁵.

Не видит в рассказе иронии и другой американский критик, Гарри Левин. Его трактовка еще менее убедительна. Он усматривает в «Морелле» мотив инцеста. Книга Левина «Власть тьмы» являет нам яркий пример «высокомерия критики». Ее автор не может простить Эдгару По многое: «избыток» заглавных букв, курсива, тире, восклицательных знаков, прилагательных в превосходной степени, галлицизм. Не нравится ему и «псевдоэрудиция» По, его «претензии на научность», цитирование авторов оккультных сочинений и искаженные цитаты на иностранных языках¹⁶.

Между тем, перечисленные приемы служат писателю знаками, или сигналами, того, что скрывается в подтексте. Если не увидеть их, то можно принять маску за лицо. Так создается искаженная и обедненная картина художественного мира Эдгара По.

В плену подобных представлений находятся и многие переводчики. Им тоже не нравятся «излишества» По, как раз те, о которых упоминал Гарри Левин. Не случайно в переводческой практике последних десятилетий прослеживается стилистическая нейтрализация оригинала. Это и снятие иронической окраски (своего рода «улучшение» подлинника), и опущение тех элементов, которые, по мнению переводчика, не вписываются в русский текст или не имеют большого значения. Переводчики нередко опускают курсив, повторы, эпиграфы, авторские примечания, абсурдные детали, прилагательные со значением «огромный, гигантский».

Такое вольное или невольное искажение оригинала объясняется нерешенностью вопроса о методе писателя. Даже блестящие мастера перевода, следуя распространенному представлению о По, не замечают умышленной абсурдности некоторых ситуаций во многих его рассказах 1830-х годов и пытаются примирить их с требованиями «здорового смысла».

¹⁵ Quinn A. Edgar Allan Poe: a critical biography. New York, 1942. P. 213.

¹⁶ Levin H. The Power of Blackness. New York, 1960. P. 134–135.

Лигейя и Ровена

Эдгар По задает нам очередную загадку в знаменитом рассказе, который кончается жуткой сценой перевоплощения. Напомню, что действие происходит в фантазмагорической обстановке комнаты, расположенной в одной из высоких башен похожего на замок аббатства. С ложа, на котором лежал труп Ровены, несколько раз воскресавший к жизни под воздействием неведомой силы, встает леди Лигейя.

Критики обычно задаются вопросом, кто убил Ровену, и отвечают на него по-разному. Одни считают, что белокурая соперница была убита ожившей Лигейей, которая вселилась в ее тело. Другие убеждены, что убийства не было вовсе, так как все это пригрезилось герою под воздействием наркотика. Третьи полагают, что убийцей стал сам герой, томившийся по потерянной возлюбленной. Отгадки, конечно, не существует. Можно лишь попытаться понять, зачем автору понадобилась эта мистификация, и проанализировать рассказ, опираясь на заложенные в нем сигналы и сопоставляя его поэтику со структурой и набором художественных средств, использованных в других «мрачных» рассказах.

Написанный в 1838 году, рассказ неизменно вызывал и продолжает вызывать противоречивые толкования. Разнобой оценок поразителен. В нем усматривают доказательство того, что автор был одержим идеей смерти (Дж. Томпсон), что он изобразил сильные страсти и романтическую любовь, а кроме того, традиционную для романтизма антиномию мечты и реальности. Другие видят в новелле художественную иллюстрацию древней идеи о гереселении душ.

«Это поиск, — считает Дж. Хэммонд, — недостижимого совершенства знания и красоты, которые воплощаются в идеальной женщине»¹. У такой трактовки рассказа много сторонников. Среди них А. Куинн, который полагает, что «реализм деталей сообщает романтической концепции правдоподобность»².

Однако текст не вписывается в эти схемы. Странность сюжета и стиля³ наводит на мысль о том, что перед нами не традиционно ро-

¹ *Hammond J.* An Edgar Poe Companion. Hong Kong, 1981. P. 69.

² *Quinn A.* Op. cit. P. 269.

³ См. об этом: *Cox J. E.* Poe. Style as pose // *Virginia Quarterly Review*. 1968. Vol. 44. N 1. P. 78.

мантическая новелла, но арабеск-пародия, в которой заложен скрытый смысл. Его-то и предстоит выявить.

Согласимся с немецким ученым Манфредом Маркусом: рассказ можно понять только в результате «соединения в нашем сознании внешнего слоя повествования с тем его глубинным смыслом, который скрыт от поверхностного читателя»⁴. О том, что второй план существует, Эдгар По писал в эссе о Готорне. А в одной из маргиналий замечал по поводу книги немецкого романтика де Ламотт-Фуке: «Ее идея слишком проста — слишком бьет в лоб — слишком очевидна — слишком *неприкрыта* (курсив мой. — Э. О.) — недостаточно сложна...» (Рое: XVI, 115). Таким образом, автор сам дает нам ключи к разгадке. Воспользуемся ими.

О произведениях самого По никак нельзя сказать, что они «недостаточно сложны», а их идеи «слишком очевидны». Что же тогда скрыто в изящной и поразительной по воздействию новелле, которую писатель числил среди лучших своих творений?

«Лигейя» по своим художественным особенностям примыкает к арабескам: она была включена в сборник «Гротески и арабески», вышедший в 1840 году. Анализ изобразительных средств и тематики выявляет в них много общего, в частности, тенденцию, восходящую к эстетике Канта и его положению о «незаинтересованном искусстве».

Идеи Канта были хорошо известны в Америке 1830-х годов. Вполне вероятно, что Эдгар По был знаком с положениями кёнигсбергского философа, изложенными в «Критике способности суждения», с его концепцией «чистого искусства». Как известно, Кант разделял все эстетические суждения на «чистые» и «эмпирические». Он установил иерархию, на высшей ступени которой поместил «беспредметное», «бесцельное» искусство, которое одно только может давать высшее наслаждение. В его системе целесообразность и польза были понятиями низшего порядка по сравнению с «подлинной красотой». Кант находил ее в музыке без слов, арабских и греческих орнаментах, иначе говоря, арабесках и гротесках (можно даже подумать, что название сборника По позаимствовано у Канта!). Писатель, похоже, воспринял уроки Канта и применил его теорию на практике.

Создатель «Гротесков и арабесок» был тонким стилизатором. Его живописная манера предвосхитила эстетические искания европейских художников и писателей конца XIX века — Оскара Уайльда, Мориса Метерлинка, Обри Бердсли, Мориса Дени, русских художников Серебряного века. Эдгар По прокладывал новые пути в искусстве, и одно из направлений его поиска находилось в русле того, что Кант именовал «чистым искусством».

Важно отметить, что эстетизм По был реакцией на «утилитаризм» в эмерсоновском понимании слова. Эту особенность творческой ма-

⁴ Marcus M. Point of view im Erzähltext // Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 60. Innsbruck, 1985. S. 336.

неры писателя уловил Достоевский. Проницательный взгляд великого художника сумел открыть в американском писателе главное — его эстетическое мировидение. Но этого не поняли современники По, упрекавшие его в увлечении формой за счет правдивости изображения. Традиция воспринимать По исключительно как представителя «искусства для искусства» была продолжена писателями и критиками XX века. Ей отдали дань и отечественные ученые.

В последние десятилетия, однако, отечественные литературоведы, продолжая традиции русской критики XIX века — Евгения Аничкова, Николая Шелгунова, — внимательно исследовали социальную значимость творчества Эдгара По. Они указали на мишени его политической сатиры и отвели от писателя обвинения в «упадочничестве», столь популярные во времена «вульгарного социологизма». В этом отношении труды А. Н. Николюкина и Ю. В. Ковалева представляют особый интерес⁵. Они свидетельствуют о том, что процесс освоения творческого наследия По имеет диалектический характер: мы возвращаемся к старым истинам, но на новом уровне осмысления материала. На этом пути точка зрения Достоевского остается твердым ориентиром.

Теперь, по прошествии многих десятилетий после появления «Гротесков и арабесок», мы знаем, что их автор не был лишь проповедником «искусства для искусства», видим его связь с национальной почвой, улавливаем в его рассказах дух времени. Мы прослеживаем заложенные им традиции в литературах Франции и Англии, России и Японии, находим следы его влияния в американской словесности — назову лишь имена Генри Джеймса, Дэшила Хэммета, Джона Гарднера. Казалось бы, «феномен По» изучен полно и досконально. Однако это не так. Американский писатель задал читателя и критикам немало загадок. И одна из них — проблема интерпретации «страшных» рассказов.

Именно они навлекли на писателя ставшие уже общим местом обвинения в отрыве от действительности. Некоторые критики до сих пор видят в них «упоение упадком и мертвенным покоем»⁶ и даже склонность к некрофилии. Защитники По, напротив, непременно хотят отыскать в этих рассказах приметы времени и места, указания — пусть завуалированные — на современную По американскую жизнь и переносят мрачный колорит рассказов на мировоззрение автора. Представляется, что те и другие в значительной степени упрощают сложное художественное явление.

В «Лигейе» действительно зыбки приметы времени и пространства, вычурна форма, фантастичен интерьер, неестественно и подчеркнуто неправдоподобно изображение чувств и страстей, как, впрочем, и в

⁵ Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968; Литературные связи России и США. М., 1981; Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Л., 1984.

⁶ Злобин Г. Эдгар По и его искусство // По Э. Избранное. М., 1984. С. 9.

«Свидании», «Беренике» и «Морелле». Но это можно рассматривать как выражение «эстетического мировидения» По (вспомним слова Достоевского), как художественные приемы для передачи иронии и пародирования романтических образцов.

По создал в своем рассказе эстетический фон, главными элементами которого стали «арабески» и «гротески».

Это те самые «чистые», лишённые примет современности, изощренно-декоративные формы, о которых писал Кант. У американского писателя они несут двойную нагрузку — создают атмосферу необычного, которая соответствует избранному тону повествования, и разрушают ее, когда количество признака, доведенное до абсурда, переходит в иное качество.

Анализ художественных средств позволяет обнаружить в арабесках иронию — тот самый глубинный слой произведения, который проступает благодаря эстетическим сигналам. В качестве таковых — повторю — выступают выделенные курсивом слова и фразы, избыточные эпитеты, неумеренное использование восклицаний, откровенная мистификация, нарушение художественной условности. Все это мы находим в «Лигей».

Мистификация содержится уже в эпиграфе: «И заложена там воля, ей же нет смерти. Кто ведаёт тайну воли и силу её? Понеже Бог — всемогущая сила, что проникает во все сущее мощию своею. Человек не предаётся до конца ангелам ниже самой смерти, но лишь по немощи слабыя воли своя» (II, 145. — перевод В. Рогова). «Цитата» из Гленвилла задает тон новелле. Архаичный слог, высокий стиль кажутся уместными в рассуждениях о смерти и «всепроникающей воле», которая и «есть Бог». Еще три раза — с различной степенью эмфазы — слова эпиграфа повторяются в тексте. Автор словно хочет определенным образом воздействовать на читателя. Но, как установили исследователи, такой фразы у Гленвилла нет. Скорее всего, она принадлежит самому По, который искусно стилизовал ее «под Гленвилла» и сделал это, по-видимому, не случайно: английский философ был автором трактата о метемпсихозе «*De Lux Orientalis*» (1662).

Итак, тема объявлена, тон задан, однако в нем есть уже какой-то подозрительный оттенок, усиливающийся по мере развития сюжета. «Переселение души» Лигейи в тело умершей Ровены — такую трактовку предлагает А. Куинн — происходит при весьма странных обстоятельствах. Чрезмерность деталей, отвратительные картины многократно повторяющегося оживления и разложения (прием, который будет использован По в рассказе «Правда о том, что случилось с мсье Вальдемаром»), нарушение художественной меры позволяют предположить, что тема метемпсихоза трактуется автором в ироническом ключе. Здесь содержится элемент мировоззренческой полемики со сторонниками мистических учений, к которым принадлежали и трансценденталисты. Подобно Гленвиллу и пифагорейцам, они верили в пресуществование и метемпсихоз. Инте-

ресно отметить, что та же тема, но совершенно в другом стилистическом ключе, трактуется Эдгаром По в более позднем рассказе «Элеонора» (1841).

Критики, изображающие По исключительно «мрачным гением», не учитывают той особенности художественного метода писателя, что он умел настраиваться на определенный лад. Если основной тон в «Морелле» и «Лигейе» — страх и ужас, предошущение жуткой развязки, то в «Элеоноре» это грусть о потерянной любви. Сюжет ее столь же условен и искусствен, а художественные приемы идентичны тем, которые использовались в упомянутых выше новеллах.

Подчеркивая мрачность палитры художника, критики не обращают внимания на избыточность признака, не фиксируют гротескных деталей, которые могут восприниматься как выводы глубинного смысла на поверхность. Возьмем хотя бы такую деталь, как гигантские саркофаги из черного гранита, привезенные из Луксора. Их крышки были украшены скульптурами (?), причем саркофаги стояли вертикально (?) в каждом из пяти (?) углов спальни. Столь дерзкое нарушение художественной условности, как правило, смущает переводчиков. В переводе И. Гуровой, в целом более точном, чем перевод В. Рогова, выделенные слова опущены.

Текст рассказа насыщен эстетическими сигналами. Среди них — повторяющееся в разных сочетаниях слово *wild*, а также *absurdities*, точно передающее смысл изображаемого — царство абсурда, нагромождение нелепостей. Описывая немислимое великолепие своего нового обиталища, герой говорит: «But these absurdities I must not pause to detail» («Но я не должен останавливаться на описании этого абсурда (этих абсурдных деталей)»), а в переводе Гуровой мы читаем: «Но к чему останавливаться на этих глупостях!»⁷

Создавая красоту, которая, по Канту, противоположна целесообразности и пользе, Эдгар По рисует в «Лигейе» фантастически-гротескный интерьер. Основные его элементы — причудливые формы, дикие сочетания материалов и стилей: ковры из золотой парчи, золотые канделябры, «сумасшедшие» (*Bedlam*) узоры, мавританский (*Arabesque*) стиль орнаментов на драпировках, витые курильницы, громадное окно из сплошного венецианского стекла. Все это «королевское великолепие», по признанию героя, несло на себе отпечаток его грез, мечтаний, рожденных больным воображением, а возможно, и зарождающимся безумием. Как и в «Свидании», здесь переосмысливается понятие мечты, или грезы (*dream*). В такой аранжировке грезы героя приобретают патологический характер, противопоказанный романтическому повествованию.

Эдгар По придавал большое значение категории вкуса, которую он помещал между категориями Истины и Блага. Именно поэтому соразмерность деталей представлялась ему необходимым компонентом

⁷ По Э. А. Избранное. М., 1984. С. 149.

художественного произведения. Если она нарушается, является ли это свидетельством погрешности вкуса или результатом обдуманного расчета? А может быть, как полагает Ричард Уилбур, «вся эта эклектическая обстановка, сумасшедшие соединения элементов венецианского, индийского и норманнского стилей символизируют выход души мечтателя за границы времени и пространства»?⁸

Вряд ли подобная фантастическая трактовка прояснит потаенный смысл рассказа. У нас нет оснований говорить о том, что Эдгару По изменил вкус: в рассказах, написанных раньше «Лигейи», он продемонстрировал блестящее владение стилем. Остается предположить, что несоразмерность, чудовищные преувеличения и нарушения художественной условности несут в себе элементы пародирования.

Не случайно выбраны и имена героинь. Обратимся сначала к Лигейе. Это имя встречается у Вергилия в «Георгиках», у Мильтона в «Комусе». Оно ассоциируется со сверхъестественными существами — нимфами и сиренами. Ориентируясь на литературную традицию, По использовал его уже в поэме «Аль Араф» (1829), где Лигейя — одно из ангельских созданий, воплощение музыки и волшебных снов. В одноименной новелле Лигейя сохраняет основную черту своих предшественниц — существ «не от мира сего». Она является нам не как реальный образ, но как предмет исступленной страсти героя и существует лишь в его воображении.

Отмечу здесь одно важное обстоятельство: герой признается, что был поклонником спекулятивной философии, «более, чем что-либо другое, способной притупить впечатления от внешнего мира». Речь идет об умозрительной философии, которая единственной реальностью объявляла идеальное, а материальный мир считала лишь тенью идей. Замечание дает повод предположить, что в рассказе содержится очередной полемический выпад против последователей платоновской философии и, в частности, трансценденталистов⁹.

По словам героя, Лигейя — «эфирное, возвышающее дух видение», «греза», наделенная красотой «существ, живущих над землей или вне земли, красотой сказочных гурий». Тем самым подчеркивается близость двух Лигей — из поэмы и из рассказа.

Но не забудем, что в поэме «Аль Араф» есть два плана — текст и комментарий автора, которые контрастируют между собой. Высокий стиль ее снижается благодаря псевдонаучным комментариям, изобилующим грубыми ошибками и ненужными пояснениями. В свои комментарии автор вводит вымышленные имена, которые выдаются за реально существовавшие (очередная мистификация!), и нелепости,

⁸ Wilbur R. The House of Poe // Poe. A collection of critical essays. Englewood Cliffs. 1967. P. 115.

⁹ О философии трансценденталистов см.: Осипова Э. Ф. 1) Ральф Уолдо Эмерсон. Писатель и время. Л., 1991; 2) Ральф Эмерсон и американский романтизм. СПб., 2001.

воспринимать которые можно лишь как желание подшутить над доверчивым читателем. Кстати сказать, английский ученый Джордж Грин, исследовавший источники, которыми пользовался По для сносок к поэме, не замечает авторской иронии и оставляет без внимания те случаи, которые не поддаются рациональному объяснению¹⁰.

В рассказе же возвышенность образа снимается из-за иронической его окраски. Исповедь героя стилистически оформлена так, что создается впечатление искусственности, аффектации, приторной чрезмерности. В тексте не раз говорится о том, что в красоте Лигейи была какая-то странность. Слово «странность» выделено курсивом не случайно. Рассказчик берет такую высокую ноту, что голос его срывается, и мы явственно слышим «фальшивую интонацию».

В портрете героини скрыто немало ключей, позволяющих проникнуть в художественную тайну По. Так, герой говорит об «*одухотворенности подбородка*» (здесь и далее курсив мой. — Э. О.), «божественном величии лба», «роскошной гладкости носа», «плавном вырезе ноздрей», свидетельствующем «*о свободном духе*», устах, в которых заключалось торжество горнего начала», «зубах... *о тражавших каждый луч небесного света*». Абсурдные детали, о которых герой говорит в столь возвышенном тоне, создают комический эффект. Но интересно, что читатель или вовсе не замечает этого, или осознает подвох лишь после неоднократного прочтения. Подчеркнутая искусственность стиля представляет собой художественный прием, который, по замечанию Дж. Кокса, является «органической частью писательского мастерства Эдгара По»¹¹.

Рассказчик сообщает нам, что над висками у Лигейи были легкие выпуклости — черта весьма многозначительная, поскольку в ней содержится скрытый выпад против популярной в то время френологии. У современников писателя эта деталь вызывала вполне определенные ассоциации. Считалось, что с помощью френологии можно установить соответствие между формой головы и психическими свойствами человека. Издавались даже специальные карты, на которых цифрами помечались различные участки черепа, причем выпуклости в этих местах указывали на определенные свойства ума и характера. Выпуклости над висками могли означать столь разные качества, как любовь к таинственному, изобретательность, воинственность, стремление к приобретению или захвату, деструктивность и... любовь к жизни. О последнем говорится как о доминирующем свойстве Лигейи, многократно подчеркнутым в тексте.

Теории основоположников френологии Галля и Шпурцгейма нашли много поклонников в Европе, но особенно в Америке. Вплоть до начала XX века — а по некоторым сведениям, и гораздо позже — люди серьезно

¹⁰ Green G. H. Poe's notes to «Al Aaraaf» // Aberystwith Studies. Aberystwith, 1936. Vol. 14. P. 1–34.

¹¹ Cox J. Op. cit. P. 68.

верили, что с помощью френологии можно улучшить образование и пенитенциарную систему и даже излечить безумие. Испытали воздействие френологии и трансценденталисты (Бронсон Олкотт, Фредерик Хедж, Джеймс Кларк)¹². По сдержанно относился к теориям, научность которых была сомнительной. Он был хорошо знаком с учением Галля, но воспринимал его скептически¹³. Об этом свидетельствуют многие рассказы — «Бес противоречия», «Убийства на улице Морг», «Мошенничество как точная наука», «Разговор с мумией», «Лигейя». Общий гротескный характер последнего рассказа, его иронический подтекст позволяют утверждать, что в нем содержится не только полемика широкого антиромантического плана, но и конкретный выпад против трансценденталистов¹⁴. Подобного взгляда, похоже, придерживается и американский исследователь Джерри Херндон. «Лигейю», считает он, можно прочесть «как сатирический портрет эмерсоновского трансцендентализма»¹⁵.

Эдгар По был вполне последователен, когда в рассказе «Бес противоречия» иронизировал над неспособностью «моралистов и френологов» постичь тайну человеческой психики. Причину этой неспособности он видел в ложности подхода, очевидной априорности суждений.

Свое отношение к френологии По перенес на физиогномику Лафатера. В бурлесках на тему «нозологии»¹⁶ автор «Лигейи» высмеивал абсурдные попытки определить характер человека по форме и величине глаз, носа, подбородка, ушей.

В анонимном трактате «Атлантида» — авторство которого критики приписывают По — говорится о том, что френологию следовало бы заменить нозологией. Свое предложение автор объясняет следующим образом: с помощью последней «по органической структуре носа, его углам и изгибам можно определить все склонности, свойства, чувства человека, а также преобладающие настроения его сердца и ума»¹⁷. Ирония здесь очевидна, и сопоставление с рассказом высвечивает и ироническую интонацию «Лигейи».

Словно забавляясь доверчивостью читателя, По вкладывает в уста героя такую фразу: «Я смотрел на тонкие линии носа — только на изящных древнееврейских медальонах видывал я подобное совершен-

¹² Об этом см.: *Wilson J. Phrenology and the Transcendentalists // American Literature. 1956. Vol. 28. P. 220–225.*

¹³ Об этом см.: *Hungerford E. Poe and Phrenology // American Literature. 1930. Vol. 2, N 3. P. 209–231.*

¹⁴ См.: *Griffith C. Poe's «Ligeia» and the English Romantics. University of Toronto. Quarterly. 1954. Vol. 24. N. 1.*

¹⁵ *Herndon J. Poe's «Ligeia»: Debts to Irving and Emerson // Poe and his Times / Ed. by B. F. Fisher. Baltimore, 1990. P. 119.*

¹⁶ Здесь игра слов. «Nosology» — в контексте рассказа — наука о носсах; словарное значение — часть патологии, учение о сущности отдельных болезней, включающее и описание их (нозографию).

¹⁷ Цит. по: *Quinn A. Op. cit. P. 758.*

ство» (II, 146). Здесь заложен очередной подвох: известно, что медальонов у древних евреев не существовало, а изображения человеческого лица были запрещены.

Обращает на себя внимание и необыкновенная величина глаз Лигейи: они «несравненно превосходили величиной обычные человеческие глаза», в моменты страсти «сверхъестественно расширялись», внушая герою уже не столько восхищение, сколько ужас. Это тот случай, когда количество признака доведено до абсурда, в результате чего «идеальная красота» Лигейи обретает гипертрофированные и даже карикатурные черты. Совсем не случайно исследователи обнаружили сходство между портретами Лигейи и генерала из рассказа «Человек, которого изрубили в куски» (он был написан годом позже)¹⁸. Это еще один пример того, что в арабских тесно сплетены страшное и комическое.

Может возникнуть вопрос: не противоречит ли подобной трактовке вставное стихотворение «Червь-победитель»? Кстати сказать, в первом издании рассказа оно отсутствовало. Американский критик Джоэл Порте, давший психоаналитическую трактовку рассказа, рассматривает стихотворение как органическую часть повествования. В его глазах Лигейя — «совершенное воплощение эротических грез героя», а «Червь-победитель» — не аллегория человеческой жизни, как принято считать, а символическое изображение «сексуальных переживаний героини»¹⁹. Однако по предельной серьезности тона стихотворение контрастирует со всей поэтикой рассказа — но именно такой прием был использован в поэме «Аль Араф». Кроме того, оно вмонтировано таким образом, что заметен стилистический контраст со сценой, следующей сразу за стихотворением. Скорее всего, эта деталь также играет роль эстетического сигнала.

Через десять лет после появления «Лигейи» английский писатель Уильям Теккерей опубликовал свою знаменитую пародию на романы Вальтера Скотта, «Ребекка и Ровена» (1849). Легко и забавно, в откровенно бурлескной манере, предвосхитившей пародии Брета Гарта и Марка Твена, он высмеивает искусственность ситуаций и идеализацию персонажей в романтических произведениях. Переписывая «не понравившийся» ему сюжет «Айвенго», Теккерей предлагает продолжение, и делает это с помощью приемов реалистической поэтики. В его пародийной повести Ровена — «бесцветное белобрысое создание», «замороженный образчик корректности», «ледяная, непогрешимая, чопорная и жеманная»²⁰. Ей надо бы в монастырь, продолжает писатель, а она пошла за Айвенго. Теккерей исправляет романтиче-

¹⁸ *Thompson G. R.* Op. cit. P. 84–85. С Томпсоном, однако, не соглашается О. Ю. Анцыферова, которая не видит иронии в обрисовке Лигейи (*Анцыферова О. Ю.* Литературная автопародия в новеллах Эдгара Аллана По // Эдгар Аллан По. Эссе. Материалы. Исследования. Вып. 3. Краснодар, 2000. С. 104–118).

¹⁹ *Porte J.* The recognition of E. Poe / Ed. by E. Carlton. Ann Arbor, 1966. P. 145.

²⁰ *Теккерей У. М.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1980. С. 37.

скую условность, соединяя Ровену с отвратительным Ательстаном (после мнимой смерти Айвенго), а затем убирает ее со сцены и женит Айвенго на ее антипode, прекрасной и естественной Ребекке.

По существу, Теккерей воевал с теми же стереотипами, что и Эдгар По, но делал это в рамках реалистической эстетики. Сопоставление пародии Теккеря (имеющей подзаголовок «A Romance upon Romance») и новеллы Эдгара По помогает понять, что последний выступал за обновление литературных норм задолго до Теккеря, но делал это, используя приемы романтической эстетики, так сказать, в антиромантической манере.

Читатель в роли детектива

Предвосхищая метод «логических» рассказов, Эдгар По задает читателю многочисленные загадки, пряча свое отношение к описываемому и зашифровывая авторское намерение. Но он всегда оставляет ключи, с помощью которых можно добраться до разгадки потайного смысла.

Прекрасный психолог, Эдгар По использовал склонность читателя доверять тому, что говорится рассказчиком от первого лица. Блестящим и еще не оцененным по достоинству приемом зашифровки авторского замысла в «готических» рассказах (как одного из элементов игры с читателем) была функция рассказчика. С его помощью автор создавал нужный тон повествования — настроения тоски, отчаяния, состояний крайней подавленности и зарождающегося безумия. «Рассказчик не просто описывает обстановку, ситуацию и события, — пишет Ю. В. Ковалев, — но одновременно излагает собственную эмоциональную реакцию, как бы устанавливая тем самым некую общую тональность для читательского восприятия текста. Доминирует в этой тональности чувство тревоги и безнадежного мрачного отчаяния»¹.

Однако По наделял рассказчика и другой функцией — направлять наше внимание по ложному руслу. Это обстоятельство, однако, не привлекло внимания большинства отечественных литературоведов. Рассказчику верят, и мрачный тон повествования кажется единственным, исключающим какую-либо еще краску в художественной палитре автора.

Нет сомнения в том, что от позиции исследователя, его угла зрения во многом зависит трактовка произведения и замысла писателя. Можно согласиться с А. М. Зверевым в том, что выявление причин событий, описанных в арабесках, «требует немалых логических усилий», а также в том, что повествование в них представляет собой «жесткую логическую конструкцию, предопределяющую стилистическое решение». Композиция нередко строится, замечает А. М. Зверев, «с использованием рассказчика, воплощающего психологическую норму, — в отличие от героя, отмеченного той или иной степенью патологии»². Приведенные слова и анализ новеллы, данный ученым, подводят нас к выводу о том, что рассказчик в «Падении дома Ашеров» воплощает

¹ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 179.

² Зверев А. М. Эдгар Аллан По // История литературы США. Т. 3. М., 2000. С. 214.

«психологическую норму» и заслуживает доверия. Но так ли это? Сходным образом рассказ трактуется и в цитированной выше книге Ю. В. Ковалева. Принимая отношение рассказчика к происходящему за достоверное описание вещей и событий, исследователь пишет о том, что «Падение дома Ашеров» — это «суперновелла, рисующая уже не страх перед смертью, но страх перед страхом жизни и смерти, то есть особо утонченную и смертоносную форму ужаса души»³.

Однако следует признать, что художественное исследование страха и его различных оттенков представляет лишь один пласт повествования.

Примечательно, что аберрации сознания не являлись предметом исследования в ранних рассказах По. Автор использовал их для игры с читателем, с одной стороны, и в целях философской полемики — с другой. С их помощью он переосмысливал категории романтической эстетики и выражал отношение к волновавшим его теориям, будь то френология, метемпсихоз или трансцендентализм. Это план существует и здесь — наряду с разработкой писателем особенностей человеческой психики. Именно последнее свойство художественного метода По оказало столь мощное воздействие на символистов.

Более сложный вид игры с читателем имеется там, где Эдгар По вводил новый тип рассказчика, как будто бы воплощающего «психологическую норму», однако отмеченного некой странностью. Это уже не человек с поврежденной психикой, а персонаж, которого Виктор Шкловский — в применении к детективному жанру — метко назвал «постоянным дураком». Функция его — невольно запутать читателя и дать детективу повод разъяснить недалекому или просто не способному к логическому мышлению человеку (вроде доктора Ватсона), как было совершено преступление и как он смог найти преступника, используя собранные улики. Странность такого рассказчика в «Падении дома Ашеров» в том, что его рассказ, подобно самому дому, отмечен «диким несоответствием» (wild inconsistency) общего впечатления и каждой отдельной детали. Но подробнее об этом — ниже.

Рассказчик — как это ни покажется парадоксальным — предвосхищает персонажей из детективных новелл По, которые вследствие ограниченности оценивают обстоятельства прямо противоположно тому, как это делает Огюст Дюпен. Введение подобного персонажа служило определенной цели — запутать читателя и отвлечь его от «подземного течения смысла», внушить доверие к себе, заставить его воспринимать лишь поверхностный слой повествования. Что он успешно и делает. Таким образом, читатель поставлен в роль детектива, которому предстоит разгадать загадку, — пусть не преступления или убийства, но некоей странности, ненормальности, которая обращает на себя внимание и требует рационального объяснения или расшифровки.

К такому типу персонажей можно отнести не только рассказчика из «Падения дома Ашеров», но и повествователя в новелле «Система

³ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 181.

доктора Смоля и профессора Перро». Критики, очевидно, не случайно подметили сходство ситуаций, положений и ролей «актеров» в этих двух новеллах. Добавлю к ним еще «Продолговатый ящик» и небольшой, но сложный для расшифровки рассказ «Сфинкс» (1846). В последнем содержится двойная мистификация. Друг рассказчика, философ, «разгадывает» мучивший героя кошмар. Но его разгадка оказывается очередным обманом читателя.

Верить, сомневаться и разгадывать загадки, как говорил один из героев писателя, — все это нам приходится делать, читая новеллы Эдгара По, с их сложной поэтикой, двойным повествовательным планом и философским содержанием, которое требует тщательного декодирования.

Читатель попадает в западню в самом начале рассказа, однако не замечает этого. Дом Ашера, по словам рассказчика, расположен на крутом берегу озера. Но Эдгар По, очевидно, не случайно употребил слово *tarn*, а не *lake*. *Tarn* — это небольшое горное озеро, и словарь не дает никакого другого значения. Иначе говоря, оно окружено горами и практически не имеет берегов. Таким образом, весь нарисованный рассказчиком мрачный пейзаж не опирается на требование достоверности, о котором настойчиво говорил По. Но дальше — больше.

Абсурдные несоответствия наслаиваются одно на другое. Рассказчик скачет на коне и пробирается в дом через гать (*causeway*), которая неизвестно откуда взялась в высокогорном месте. «Внимательный наблюдатель» (*scrutinizing observer*), он замечает едва заметную зигзагообразную трещину в стене дома. При этом он отмечает, что вся стена дома была покрыта — перейдем здесь на английский, поскольку перевод неточен, — *minute fungi*, иначе говоря, «мельчайшей плесенью», или «грибковым наростом», который уж никак не может «свешиваться с карнизов наподобие паутины» (недаром же слово *fungi* выделено курсивом).

Теперь последуем за рассказчиком в дом, интерьер которого описан в обычной для арабесок фантастической манере. Но есть здесь и свои особенности. На стенах комнат рассказчик видит такие «обычные (здесь и далее курсив мой. — Э. О.) предметы», как «фантазмагорическое трофейное оружие». В «студии» Родерика Ашера высокие, узкие готические окна находятся «на таком огромном расстоянии от пола», что до них нельзя дотянуться. Через некоторое время мы узнаем, что Родерик без труда распахнул окно.

Автор играет и с категорией времени: рассказчик говорит, что не видел друга очень давно, с детства, но, отмечая странные изменения в облике Родерика, восклицает: «Никто не менялся так сильно за *столь короткий срок!*». Упомянем также о том, что Маделин (она была, по словам Родерика, его близнецом) «умерла в расцвете юности».

Портрет Родерика описан в том же ключе, что и портрет Лигейи. Его облик необычен: мертвенно бледный цвет лица (а не восковой — как в переводе), над висками — огромные выпуклости (в переводе —

«широкий лоб»), глаза (это существительное почему-то дважды употребляется в единственном числе) большие, блестящие и необычайно сияющие (*beyond comparison*). Описывая нос Родерика (вспомним весьма иронический трактат Эдгара По о «нозологии»!), автор прибегает к помощи оксюморона: он был изящной формы, как у древних евреев, правда, с широко вырезанными ноздрями. Портрет дополняют тонкие мертвенно бледные губы, маленький, хотя и хорошей формы подбородок. Если вдуматься — чего мы обычно не делаем — огромные выпуклости над висками в сочетании с маленьким подбородком должны производить не просто ужасное, а комическое впечатление! Ключевое слово к пониманию этого есть в тексте — «преувеличение» (*exaggeration*).

Но и это не все. Тонкие шелковистые волосы не падали на плечи Родерика, а словно плавали спутанной паутиной вокруг его лица (*in its wild gossamer texture, it floated (...) about the face*⁴). Как тут не вспомнить ресницы Лигеи, которые «висели очень высоко над ее глазами»!

В мрачный рассказ о таинственной болезни Родерика вкрапляются детали, которые можно назвать стилистическими сбоями. Приведу лишь несколько примеров, которые не всегда отражены в переводе и не замечены критиками.

Мрачность (*darkness*), «словно врожденная *полож и тельная* черта его ума, изливалась непрерывным потоком на предметы физического и духовного мира». Мы верим в исключительную чувствительность героя, обостренность его чувств, расстроенные нервы, болезненное воображение, даже надвигающееся безумие. Но с этим никак не вяжется то, что он пел «долгие погребальные песни», подыгрывая себе *на гитаре* (здесь невольно на ум приходит муж герцогини из «Свидания»).

Несообразности на этом не кончаются. На абстрактной картине кисти Родерика изображено подземелье или склеп с низким сводчатым потолком (*vault or tunnel*). Но как он мог быть «прямоугольным по форме» (*rectangular*)? Кстати сказать, слово это опущено в переводе.

«Вполне разумным» рассказчику показалось желание Родерика похоронить внезапно скончавшуюся Маделин *временно*, «на две недели», не на семейном кладбище («оно слишком далеко и открыто»!), а в склепе подземелья. О погребении скажем отдельно — оно тоже любопытно. Подвал, говорит рассказчик, был сырой, но в то же время там, оказывается, хранили порох, а пол был покрыт медными листами. Тесный склеп за тяжелой железной дверью некогда служил темницей. Но ведь многие поколения Ашеров были людьми тонкой культуры, и сообщение о темнице под домом как-то не соответствует этой идиллической картине. Далее: на лице лежавшей в гробу Маделин герои увидели легкую улыбку и слабый румянец на щеках и *груди*. Вспом-

⁴ В переводе Н. Галь — «окружали это лицо паутинно-тонким летучим облаком» (ПСС: 2, 52). Абсурдность картины здесь явно смягчена.

ним, как краска залила лицо и ноги героини «Свидания»: прием отработан и прекрасно служит эстетическим сигналом и в этой новелле. И снова, как и следует ожидать, слово «грудь» опущено в переводе!

На восьмой день после похорон, *глубокой ночью*, Родерик и рассказчик *наблюдали* бешеную круговерть низких облаков, хотя на небе не было ни луны, ни звезд, а все окружающее светилось в призрачном сиянии *слабой* газообразной дымки, окутавшей дом. Более того, *из комнат* *ы* (окна которой, напомним, находились очень высоко, так что до них нельзя было достать) они видели, как низкие тучи *задевали башни дома* (в переводе — замка).

По часто прибегает к своему излюбленному приему — игре категориями времени и пространства. Упомяну еще два обстоятельства, имеющие к этому отношение. Рассказчик сообщает нам, что действие, непосредственно предшествовавшее последней сцене, происходило *глубокой ночью*, на небе (повторюсь!) не было ни луны, ни звезд. Но вскоре, после трагической развязки, он бросается прочь и сквозь трещину в стене дома видит полную луну: «То сияла, заходя, багрово-красная луна». Здесь стоит вспомнить, что красной бывает только восходящая луна, а заходящей луны мы вообще не видим... И, наконец, воды горного озера *тихо* сомкнулись над обломками «ДОМА АШЕРА». Подобное выделение характерно для арабесок По и всегда является эстетическим сигналом.

Остается добавить несколько слов о стилистических «сбоях» в речевой характеристике главного героя. Нас должно насторожить смещение разных стилей — разговорного и архаического — в словах охваченного безумием Родерика. Подчеркну, что в переводе отсутствует контраст разных стилей и опущен оборот «много дней», при том, что речь шла лишь о восьми. Таким образом, странность и даже нелепость ситуации в значительной степени *сглажена*⁵. Обороты вроде «*miserable wretch that I am!*», «*Said I not that my senses were acute?*» стилистически не соответствует архаичным словам и оборотам «*Whither shall I fly?*» и «*Will she not be here anon?*»

Все сказанное позволяет утверждать, что знаменитая новелла Эдгара По не может быть отнесена к разряду чисто психологических рассказов — а именно так она воспринималась и воспринимается большинством отечественных и зарубежных исследователей. Скорее, она представляет собой образец условно-психологической прозы. Но она помогла представителям различных методов и направлений создать подлинные шедевры психологической прозы, поэзии, музыки.

При этом мы не должны забывать о втором, окрашенном иронией плане, о «подводном течении смысла» (о чем автор упоминает в самой

⁵ «Я трус и ничтожество!.. Разве я не говорил, что чувства мои обострены?.. О, куда мне бежать? Везде она меня настигнет!» (там же. С. 63). — Как видим, высказывание выдержано в одном стилистическом ключе, что не соответствует оригиналу.

новелле), ибо они дают ключи к более глубокому и точному пониманию замысла писателя, его эстетических и идейных установок.

Рассмотрим теперь функцию рассказчика в новеллах «Продолговатый ящик» (1844) и «Сфинкс» (1845). В них уже нет психологизма, изменена тональность, однако рассказчик выполняет практически ту же роль, что и в «Падении дома Ашеров». Он, во-первых, ведет мысль читателя по ложному руслу, а во-вторых, своими умозаключениями создает ту атмосферу, которую исследователи детективного романа называют «саспенс» (suspence).

Американский критик Джеймс Гаргано, защищая писателя от обвинений в неряшливом письме и плохом стиле, высказанных Генри Джеймсом, Т. С. Элиотом, Олдосом Хаксли, точно подметил причину их недооценки Эдгара По. Такое суждение, писал он, «основано на несостоятельном, не подкрепленном анализом предположении, что По и рассказчики в его новеллах — литературные двойники (twins)»⁶. Однако подобное заблуждение укоренилось в умах читательской публики, да и многих критиков. Джеймс Гаргано справедливо полагает, что По так строит свои новеллы, чтобы «показать ограниченность рассказчика, его полное непонимание того, что происходит, а также своего собственного психического состояния»⁷.

Писатель пользовался приемом «недалекого рассказчика» для того, чтобы перевернуть ситуацию, а заодно и посмеяться над легковерным читателем. Его рассказчик или туп (и чрезвычайно ограничен), или просто безумен. При этом он считает безумным героя и навязывает эту мысль слушателю (читателю) своих монологов. Этот прием основывался, по-видимому, на предположении автора о том, что повествование рассказчика настолько абсурдно лингвистически (язык персонажей) и ситуационно (детали, эстетические сигналы), что читатель, который ищет в новеллах психологическую достоверность, заметит несоответствия, перевернет перспективу и поймет, в конце концов, кто есть кто.

Первая из названных новелл проста, она кажется даже примитивной, но в ней есть интересные моменты. Герой новеллы представляет собой тип рассказчика, который демонстрирует читателю необычайную тупость. Мы быстро догадываемся, в чем дело, и проводим собственное расследование. Вполне вероятно, что разгадку странной ситуации мы найдем раньше героя. А в этом и состоит цель автора — заставить читателя логически мыслить, разгадывая «странности» его новелл. Сюжет новеллы прост: герой путешествует на пакетботе «Индепенденс» из Чарльстона (Южная Каролина) в Нью-Йорк. На том же корабле плывет его знакомый, молодой художник Корнелиус Уайет с женой и двумя сестрами. С ними странный багаж — необычной формы сосновый ящик размером примерно 180×75 сантиметров. Герой

⁶ Gargano J. The Question of Poe's Narrators // Poe. A Collection of Critical Essays / Ed. by R. Regan. Englewood Cliffs; New York, 1967. P. 165.

⁷ Ibid.

хочет «разгадать загадку» ящика и решает, что в нем — тайно от него — художник хотел перевезти из Чарльстона в Нью-Йорк копию (внимание, читатель!)... «Тайной вечера» Леонардо да Винчи, «сделанную во Флоренции Рубини-младшим» (Mabbott: II, 925) и находившуюся в собственности торговца картинами Николино. Если у нас не возникли сомнения относительно «адекватности» рассказчика раньше, то теперь они непременно возникнут. Обычно даты, цифры, географические названия, имена служат зримыми сигналами для читателя. Так и здесь. Налицо явная и умышленная несообразность: знаменитая фреска Леонардо (довольно больших размеров) была написана не во Флоренции, а в Милане, где она украшала трапезную монастыря Санта-Мария делла Грацие.

Решив, что он нашел ответ на мучивший его любопытство вопрос, герой потешается над художником. Его игривые жесты приводят в ужас человека, который перевозит тело только что скончавшейся жены в сосновом гробу. При кораблекрушении, не желая расстаться с драгоценным грузом, он тонет, привязав себя к нему веревкой. О тайне «продолговатого ящика» герой узнает, лишь случайно встретившись в Нью-Йорке с капитаном корабля.

В рассказе «Сфинкс» Эдгар По вновь, как и в арабесках, обращается к теме страха, различных фобий, умственных расстройств, настроений депрессии и подавленности. Однако эта тема лишь заявлена; ее трактовка лишена даже элементов психологизма. Рассказ так насыщен деталями, свидетельствующими о двойном (даже тройном!) обмане читателя, что может служить пособием для начинающего детектива.

О том, что критики не воспринимают рассказ как иронический — или, лучше сказать, шутливый, — говорит оценка, данная ему известным исследователем Томасом Мэбботом. В предисловии к рассказу он пишет: «Этот небольшой рассказ основан главным образом на старой идее о том, что вещи подчас оказываются не такими, какими кажутся; а также на осознании того, что наши чувства могут подвести нас даже тогда, когда функционируют нормально. Не удивительно, что автор, обладавший хорошим воображением, размышляет об относительности размера {...} По изображает действительно монстра» (Mabbott: II, 1245).

Но разве рассказ об этом? Обратимся к сюжету. Герой, бежавший из Нью-Йорка на природу, спасаясь от холеры, проводит лето в домишке друга-философа. Ежедневные сообщения о смерти от холеры друзей в Нью-Йорке приводят рассказчика в уныние и заставляют во всем видеть дурные предзнаменования. В качестве такового он воспринимает и «чудовище», ползшее по склону холма на противоположном берегу Гудзона. Далее следует описание бабочки-бражника, или сумеречной бабочки (автор почти точно цитирует ее определение по книге Томаса Уайета «Естествознание»), из рода сфинксов, семейства бражников, отряда чешуекрылых, класса насекомых.

Сам по себе такой поворот сюжета интригует. Однако автор не упускает возможности и здесь проверить наше внимание. Мы должны заметить — хотя и не замечаем — несколько примеров игры с категориями времени и пространства («размера», по словам Томаса Мэббота). Герой несколько раз повторил, что «чудовище» спускалось очень быстро по склону далекого холма, а на груди (!) его было изображение *Череп*. Зададимся вопросом, как можно видеть что-то *на груди* ползущего существа? И может ли бабочка, как уверил героя его друг, объяснивший ему «подлинную» ситуацию, быстро ползти по паутинке — то вниз, то вверх? Да тем более на расстоянии «одной шестнадцатой дюйма» от глаза наблюдателя. Кстати сказать, это расстояние равняется полутора миллиметрам (!). Второй рассказчик с серьезным видом ДАЕТ РАЗГЛАДКУ: нет, это не чудовище страшных размеров, а бабочка с рисунком черепа на брюшке, размером (опять-таки) в полтора миллиметра. И это сказано о бабочке-бражнике, которая бывает размером от 20 до 100 миллиметров. Итак, читатель, если он не заметил подвоха до конца рассказа, оказался в дураках. Преуменьшение, как и гротескное преувеличение, были для По способами пародирования. Писатель еще раз продемонстрировал нам свое искусство шифровки, которым он виртуозно владел, а также лукавство ума, *jeu d'esprit*, которое считал необходимым свойством художника.

Отмечу еще одно интересное обстоятельство. В столь несерьезный контекст вмонтирована мысль, принадлежащая самому писателю, а именно, его сдержанное отношение к демократии. По вкладывает ее в уста «философа». Чтобы правильно оценить последствия, которые может иметь для человечества неуклонное распространение Демократии, говорит он, «нужно верно оценить время до той эпохи, когда подобное распространение будет возможно». И продолжает: «Но можете ли вы назвать хотя бы одно сочинение о государстве, автор которого считал бы необходимым обсуждать этот вопрос?» (Mabbot: II, 1250).

Рассказу «Сфинкс» наша критика внимания практически не уделила. А он того заслуживает. Анализ его помогает не только уточнить функции рассказчика, но и избежать ошибок в трактовке этого краткого произведения По. Если считать, что «рассказчик олицетворяет нравственно-психологическую „норму“, а герой — «отклонение от нее»⁸, то подлинный смысл этого, да и многих других, рассказов По останется для нас скрытым.

⁸ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 88.

Игра с пространством

«Колодец и маятник» (1842) — один из самых жутких рассказов По. Он неизменно производит сильное впечатление благодаря искусно созданной атмосфере страха, ужаса и надвигающейся страшной гибели героя. Возникает эффект сопереживания, который вызывают в воображении читателя мрачные картины глубокого подземелья, жестокой пытки неопределенностью, темнотой, когда героя спасает лишь случай от падения на дно глубокого колодца. Чудовищно страшным кажется спускающийся серп раскачивающегося маятника, который вот-вот перережет горло привязанному к плахе герою. Изощренная фантазия По создает картины, которые врезаются в память и не оставляют нас и после чтения рассказа.

Единственные приметы реальности — судьи инквизиции (которая, оказывается, существовала в Испании до 1834 года) да появление солдат генерала Лассалья в самом конце рассказа. Они призваны придать истории достоверность и усыпить внимание читателя, который должен — в этом была эстетическая установка По — насладиться переживанием «искусственного» ужаса.

Но в этом ужасе настораживает некий рациональный момент. Герой детально рассказывает о том, как он измерял пространство темницы, сколько шагов в одну и в другую сторону, каковы высота стен в подземелье и размах качаний маятника (орудия для особо изощренного убийства). Иначе говоря, герой прибегал к помощи рационации в определении своего положения.

Читатель, не знакомый с функцией рассказчика у По, верит ему на слово, не вдумываясь в смысл его слов. Но мы попробуем отнестись ко всем этим выкладкам серьезно, ибо, как известно, По провозглашал правило, согласно которому ни одна деталь не должна нарушать создаваемого эффекта.

Что же это за детали, с помощью которых автор создал незабываемые картины физического и нравственного мучения?

Оговорюсь, что основная часть рассказа представляет собой описание чувств человека, упавшего в обморок после страшного приговора инквизиции, сознание которого отключилось, и настали «молчание, тишина, ночь». После освобождения французской армией герой пытается восстановить в памяти то, что с ним произошло, вернее то, что пригрезилось ему в состоянии беспамятства, не-бытия. Эти фан-

тазии и составляют основную часть рассказа, начинающуюся со слов: «Я пока не открывал глаз. Я понял, что лежу на спине, без пут».

Но описание ужасного сна героя предваряется весьма важным вступлением, которое звучит как голос самого автора. Здесь есть некое обобщение почти научного характера (более подробно По напишет об этом в маргиналии в марте 1846 года). «Пробуждаясь от самого глубокого сна, мы *разрываем* (курсив мой. — Э. О.) зыбкую паутину некоего сновидения. Но в следующий миг (так тонка эта паутина) мы уже не помним, что нам снилось. Приходя в себя после обморока, мы проходим две ступени: сначала мы возвращаемся в мир нравственный и духовный, а потом уж вновь обретаем ощущение жизни физической (...) Однако, если впечатления того, что я назвал первой ступенью, нельзя намеренно вызвать в памяти, разве не являются они нам неожиданно, неведомо откуда, спустя долгий срок? Тот, кто не падал в обморок, никогда не различит диковинных дворцов и странно знакомых лиц в догорающих угольях; не увидит парящих в вышине печальных видений, которых не замечают другие...» (ПСС: 4, 110)¹. Прервем цитату. В ней ясно указана тема рассказа — воспоминание о сновидении, о фантастических, странных, хотя и смутно знакомых лицах и вещах.

Есть в рассказе и второе предуведомление — уже иного рода. Это эпитафия, в котором не просто содержится намек на тему, но, как представляется, и ключ к расшифровке смысла. К *латинскому* четверостишию добавлена сноска автора. В ней говорится о том, что четверостишие это было сочинено для «ворот рынка, который решили построить на месте Якобинского клуба в Париже». Томас Мэббот, исследовавший источники рассказов Эдгара По, дает следующее примечание к примечанию: «Шарль Бодлер в сноске к своему переводу рассказа отмечает, что у рынка Сент-Оноре, построенного на месте бывшего Якобинского клуба, не было ворот. Не было на нем и каких-либо надписей» (Mabbott: I, 697). С помощью эпитафия Эдгар По, как и в других случаях, вводит в рассказ второй план. Увидеть его можно, всматриваясь в каждую деталь, находя и анализируя эстетические сигналы. Этот процесс приведет нас к неожиданному выводу: писатель и здесь испытывает читателя, задает ему логические загадки, облекает в страшные «символы» забавную игру ума.

Но такое утверждение требует доказательств. Начнем с того, что автор, стремясь создать — по всеобщему признанию — эффект правдоподобия, заставляет рассказчика (описывающего свой фантастический сон) все время приводить цифры: размеры камеры, высоту потолка, длину маятника, величину его колебаний, расстояние от его лезвия до груди узника, ширину трещины между полом и стенами. Герой рассказа постоянно говорит о верности своих расчетов, и мы

¹ Цитата приведена в переводе Е. Суриц — с заменой одного слова: выделенное мной «разрываем» дано вместо неверного «раскрываем».

не замечаем расставленных нам ловушек. Не замечаем, что размах маятника был пятнадцать метров при ширине камеры около семи метров; не замечаем других несоответствий, которые разрушают эффект — даже сказочного — правдоподобия. Лежавший у стены узник не мог попасть под острие маятника, который должен был вот-вот коснуться пола в середине камеры, где как раз находился колодец. Перспектива умышленно смещена — в целях, повторю, игры с читателем. Примеров этого в рассказе множество, и нахождение несоответствий помогает понять, как По конструировал рассказ, создавая по кирпичику атмосферу «искусственного» ужаса.

Одним из приемов было неожиданное соединение несочетаемых предметов — в будущем это станет одним из правил сюрреализма, открытых, однако, По. Критиков ставят в тупик некоторые предложения, в частности, о крысах, которые сотнями бегали по его привязанному телу. «Бешеные, наглые, жадные, они *пристально и зло* (курсив мой. — Э. О.) смотрели на меня красными глазами» (Mabbott: I, 693), «они искали своими холодными губами моих губ» (Mabbott: I, 694). «Губы крыс» — довольно странное понятие, если не сказать больше.

Добавлю к перечисленным деталям еще несколько. Свет проникал в подземелье *из расщелины в самом низу стены* (явление даже не представимое: щель в подземелье — *откуда?*). Далее, свет лился с высоты 120 метров, освещая глубокий колодец. Узник, лежавший на низком помосте и не способный подняться, видел дно колодца. Ну и, наконец, камера с *каменным полом* меняет форму, сплющивается и превращается в ромб.

«Колодец и маятник» написан с целью пародии на рассказы в стиле журнала Блэквуда, печатавшего захватывающие истории о немых и страшных случаях, когда герои чудесным образом избегали смерти, находясь на волосок от гибели. Подобные рассказы и романы, написанные на потребу широкой публике, выходили в большом количестве и в Англии, и в Америке. Эдгар По использовал кое-что из инструментария их авторов и в то же время пародировал их стиль и дешевую сенсационность. Отсюда и те «странности», о которых было сказано выше.

Другим объектом пародий По был английский и американский готический роман. Исследователи отмечают сходство некоторых деталей в рассказе По со сценами из романа Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» и «Эдгар Хантли» Чарльза Брокдена Брауна. Эдгар По вел свою партию в литературе, вырабатывая собственный стиль и подвергая ироническому переосмыслению существовавшие образцы.

Описание ужасов инквизиции (в частности казнь с помощью спускавшегося маятника)² — материал, который По использовал двойко: для создания атмосферы ужаса и для иронического ее переосмысления. Способом достижения этой цели была игра с категорией пространства — излюбленный прием в новеллистике По.

² На это указывает, в частности, Т. Мэббот (Mabbott: I, 699).

Со всем этим не вяжется созданный критикой образ Эдгара По как писателя, «зачарованного собственным воображением», способного, как никто другой, «разделить с читателем свой ужас»³. Это все еще довольно распространенное заблуждение. Именно поэтому необходимо пристально исследовать каждую деталь, какой бы абсурдной она ни казалась, ибо в самой этой абсурдности заложен определенный смысл.

Неубедительными, если не смехотворными, кажутся и некоторые попытки интерпретации рассказа, деформации его конструкции с целью подогнать его под нужный шаблон. Подобную попытку предпринял в 1958 году французский исследователь Жан-Поль Вебер. В «Колодце и маятнике» он видит символическое изображение часов, вернее, циферблата (dial). На эту мысль его наводит та деталь, что стены темницы поднимаются на полтора сантиметра, «полностью отделяя ее от пола». «Автаркия пространства, в котором заключены действующие лица новеллы, — пишет он, — символизирует в произведениях По циферблат»⁴. И продолжает в том духе, что маятник представляет минутную стрелку, а узник темницы — часовую. Критик видит здесь «борьбу минутной и часовой стрелок», так же как и в «Падении дома Ашеров». Совпадение их, считает он, приводит к аннигиляции. Так случилось, когда Маделин (минутная стрелка) закрывает своим телом Родерика (часовая стрелка).

Надуманность подобных трактовок очевидна. Согласимся, однако, что новеллы По дают почву для разных, подчас самых фантастических интерпретаций. Однако их научную основательность следует проверять с помощью всестороннего изучения творчества писателя, внимательного прочтения текста и скрупулезного анализа каждой детали.

А. Н. Николюкин отмечает некоторое сходство рассказов «Колодец и маятник» и «Падение в Мальстрем» (1841)⁵. Это справедливо — и не только потому, что у них сходная тема — ужас ожидания неминуемой гибели и попытки найти выход и спастись. В них По применил ряд сходных приемов, в частности, игру с пространством и соединение несовместимых понятий для создания эффекта новизны.

В качестве эпиграфа во втором из названных рассказов взят отрывок из Джозефа Гленвилла, на этот раз реальный, а не выдуманный, как в «Лигейе». В нем выделена фраза «глубина коих превосходит глубину Демокри това колодца». Это известное изречение упоминалось и в «Лигейе», причем в ироническом контексте. Напомню, герой «в течение всей летней ночи» (?) пытался понять выражение глаз Лигейи (буквально «измерить их глубину»), узнать, что же скрывалось за ее

³ Kazin A. An American Procession. Major American writers, 1830–1930. Cambridge, Mass., 1996. P. 94, 100.

⁴ Weber J.-P. Edgar Allan Poe or The Theme of the Clock // Poe E. A. A Collection of Critical Essays / Ed. by R. Regan. P. 94–95.

⁵ Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 243.

зрочками (так в тексте!), какая была там спрятана истина, «более глубокая, чем Демокритов колодец».

Естественно предположить, что выделение этих слов в эпиграфе рассказа «Падение в Мальстрем» указывает не только на тему — падение в глубину водоворота, но дает указание на какой-то скрытый (*глубинный*) смысл. Документальный стиль повествования кажется почти лишенным эмоций. Эдгар По цитирует Британскую энциклопедию, труды географов, описывающие водовороты у северо-западных берегов Норвегии, ссылается на другие документальные источники, в примечании дает ссылку на труд Архимеда. Писатель нагнетает преошущение чего-то ужасного, в основном с помощью эпитетов цвета (*ebony, black, jet-black, raven-black, inky, ghastly, copper-coloured*), описания бушующего моря, он рисует величественные и страшные картины. Но прокламируемое Эдгаром По единство эффекта нарушается — каким-то подводным течением смысла и не соответствующими ситуации деталями. Дело, очевидно, в том, что автор намеренно сочетал в рассказе драматическое и забавное.

Странные несообразности начинаются сразу. Автор рисует мрачную картину сурового северного края, крутые скалы, безбрежный океан и двух людей на высокой скале. Один из них лежит на краю утеса так, что *бóльшая часть ь тела (weightier portion) «висит над ним»*, и он не падает только потому, что опирается локтем на крутой и скользкий выступ скалы. Через некоторое время герой замечает, что *«гора содрогнулась до самого основания, и скала покачнулась»*.

Автор настойчиво предлагает нам проделать некоторые подсчеты, ибо его герой, как и в других рассказах, постоянно оперирует цифрами — он приводит часы, минуты, градусы, ярды и мили, словно документируя каждый свой шаг. И это не случайные детали. Так вот, с этой скалы (называется ее высота — около 50 метров) открывается вид на море на расстоянии восьми километров (а если считать норвежские мили, то в четыре с половиной раза больше), что, конечно, невозможно.

Рассказчик видит и разверзшуюся воронку — на большом расстоянии от берега. «Ее внутренняя часть, так глубоко, как мог проникнуть взгляд, представляла собой гладкую, блестящую поверхность, черную стену воды, с наклоном к горизонту в сорок пять градусов...» Чуть ниже он подвергает сомнению слова географа, описавшего воронку: «Я не знаю, с какой точки он мог наблюдать его». Угол зрения для писателя всегда был очень важен. Так, видеть внутреннюю часть воронки с высокой скалы, отстоящей на несколько километров от берега, абсолютно невозможно. Но мы, как правило, не улавливаем этот сигнал.

Автор подает нам и другие знаки. Его герой описывает яркий свет луны, которая освещала воронку через небольшой просвет в тучах. Ее лучи (!) проникали («свет лился золотым потоком») до самого дна отверзшейся пропасти. Далее одно неправдоподобное утверждение перекрывается другим. По словам рыбака, на дне воронки был густой туман, окутавший все так, что ничего нельзя было разглядеть, а над

ним (благодаря свету луны) поднималась яркая радуга. Если сопоставить это описание со словами рыбака в начале рассказа, когда он упомянул «шесть часов смертельного страха», получается, что радуга была видна практически ночью.

Опять возникает вопрос: зачем писателю нужна была эта мистификация? Как ее связать с многозначительным словом «глубина» (a depth), выделенным им в эпиграфе? Рискну высказать некоторые предположения. Первое: картина разбушевавшейся стихии могла бы быть воспринята современниками писателя как иллюстрация некоторых положений Эдмунда Берка, автора трактата «Философское исследование относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном». Трактат Берка был хорошо известен в Америке 1820–1840-х годов; на его идеи опирались многие романтики в изображении возвышенного в природе. С ними был хорошо знаком и Эдгар По. Но был ли он согласен с мыслью Берка о том, что страх является эмоциональным источником возвышенного? Едва заметное (а в некоторых новеллах — весьма заметное) снижение возвышенного тона повествования вносило в него дисгармонию, сбой, нарушало общий эффект. Данный прием воспринимается как одно из свидетельств отхода По от той линии в американском романтизме, которая опиралась на авторитет Берка.

Второе — соображение лингвистического свойства. Приведу небольшой отрывок в моем переводе. «Лучи луны, казалось, стремились проникнуть на самое дно пучины (profound gulf). Но я все же не мог ничего разглядеть из-за густого тумана, который все окутывал там, в глубине. А над ним повисла яркая радуга, подобная тому узкому и ненадежному (tottering) мосту, который, по словам мусульман (Muslimen), только и связывает Время и Вечность» (Mabbott: I, 591). Тут две странности. Упоминание о философских категориях Времени и Вечности явно неправдоподобно в подобной ситуации. Читателю же на ум приходят не мусульмане, а английский поэт и философ Сэмьюэл Колридж и новоанглийские философы Эмерсон, Олкотт, У. Э. Чаннинг, размышлявшие о проблемах бытия, в частности в категориях Времени и Вечности. Зная нелюбовь к ним Эдгара По, можно предположить, что здесь скрыт искусно завуалированный выпад против них. Странно и написание слова Mussulmen. В некоторых изданиях (и в сносках к Т. Мэбботта к рассказу) приводится вариант Musselman (замечу, что mussel — двухстворчатый моллюск, мидия). Мэбботт даже находит нужным указать на неправильное написание этого слова в рассказе По. Но не хотел ли автор вложить в него иной смысл?

Кстати сказать, это слово в том же написании встречается в рассказе «Не закладывай черту своей головы» (1841), в котором По упоминает имена трансценденталистов в довольно язвительном, бурлескном тоне.

Заметны в рассказе и другие смещения перспективы, которые не были упомянуты раньше: быстро вращавшаяся воронка имела диаметр около двух километров; рассказчик видел заход луны (опять тот

же прием: герой видит то, чего видеть нельзя в принципе). Многие несообразности были отмечены американским ученым Фрэнком Джорданом уже в 1935 году (в журнале «Естественная история»). Он утверждал, что луна в этой точке земного шара в июле стоит довольно низко, а также то, что Мальстрем не образует воронки (Mabbot: I, 576). Об ошибках в рассказе, которые относятся исключительно к фантазии По, пишет и Томас Мэбботт, никак не комментируя их.

Ложная перспектива как прием встречается и в «Падении дома Ашеров», но исследователи ее не замечают. Напомню, что рассказчик смотрит в горное озеро с очень крутого берега и видит, по его словам, отражение дома. Американский критик Деннис Пал утверждает, что герой видит не дом, а собственное отражение: «...дом, похожий на человека, с „окнами-глазницами“ сливается с образом рассказчика и становится его двойником»⁶. Иными словами, критик не только не замечает подвоха писателя, но сам допускает ошибку.

О том, что «ошибки» По не были случайными, говорит использование писателем тех же самых приемов в самых разных литературных контекстах. В частности, в новеллах, посвященных описаниям «идеальной» красоты природы («Пейзажный сад» и «Поместье Арнхейм»). Но речь о них пойдет позже.

Американские характеристики

Популярный в течение многих лет миф об оторванности По от своего времени давно развенчан учеными. На страницах его рассказов критики находят приметы места и эпохи (подчас даже там, где их нет, как в «Падении дома Ашеров»), видят в них отголоски споров, которые велись в американской литературе 1830–1840-х годов, исследуют обширное критическое наследие По и его журнальные публикации. Результаты объединенных усилий ученых свидетельствуют о глубокой вовлеченности писателя в проблемы своего времени. Но и в этой довольно хорошо исследованной области остаются загадки и нерасшифрованные места.

Одно из них содержится в рассказе, на который исследователи почти не обращают внимания, а именно «Как была набрана одна газетная заметка».

В 1849 году в газете «Флаг союза» появился, пожалуй, один из самых смешных рассказов По «X-ing the Paragrab» (именно таково название рассказа в оригинале). Забавный сам по себе, он содержал едва прикрытые выпады автора в адрес литературных противников, писателей-трансценденталистов, с которыми По вел полемику на протяжении более десяти лет. Мотив этот, однако, не был замечен критикой. Попробуем идентифицировать мишени писательской сатиры.

Есть основания предполагать, что под редактором с необычным именем Touch-and-go Bullet-Head (сочетание противоположных по смыслу понятий «легкомысленный» и «непробиваемый» переведено эффектно, но неточно, как «Вабанк Напролом») Эдгар По, скорее всего, имел в виду Уильяма Генри Чаннинга, племянника известного унитария Уильяма Эллери Чаннинга.

Заразившись «новыми идеями» еще в стенах Гарварда, Уильям Генри и его единомышленники по Трансцендентальному клубу Кристофер Кранч и Джеймс Кларк отправились на Запад пропагандировать высокие идеалы движения. Они основали ежемесячный литературный журнал «Уэстерн мессинджер», в котором публиковали переводы из восточных и немецких философов и произведения трансценденталистов, главным образом поэзию — стихотворения Эмерсона, Джонса Вери, Маргарет Фуллер, Кристофера Кранча, эссе Элизабет Пибоди и Теодора Паркера. Появлялись и другие материалы. Так, в 1840 году Уильям Генри Чаннинг выступил на страницах журнала в защиту Оре-

ста Браунсона, на которого обрушились нападки критики после публикации статьи «Трудящиеся классы», проникнутой социалистическими идеями¹.

«Уэстерн мессинджер» начал выходить в конце 1830-х годов в Цинциннати. (Примерно в это же время, в 1835–1836 годах, Эдгар По сотрудничал в «Сазерн литерари мессинджер»). Позже, в 1844 году издание было перенесено в Луисвилл, штат Кентукки, где его и редактировал Уильям Генри Чаннинг.

Напомню, что редактор Вабанк Напролом из рассказа По приехал на Средний Запад с Востока (а точнее, из Фрогпондиума, то есть из Бостона — в терминологии По), «откуда, как известно, прибывают все мудрецы», и стал издавать «Александрвеликиополисский Чайник». Здесь пародийно переосмыслено даже название города: Луисвилл, где издавался «Уэстерн мессинджер», можно перевести как «город Людовика Великого», а место действия в рассказе — «город Александра Великого».

На первой же странице рассказа возникает (в весьма язвительном контексте) имя человека, тесно связанного с трансцендентализмом. Для того, чтобы убедить самонадеянного Вабанка в том, что упрямство (а автор наделяет его ослиным упрямством) не является достоинством, «потребовалась бы, — пишет По, — вся логика какого-нибудь Браунсона». Чем же этот человек заслужил нелестную оценку автора?

Нужно сказать, что Орест Браунсон был довольно колоритной фигурой. Он считал себя предтечей движения, но стоял среди трансценденталистов особняком. Новые идеи овладели им уже в 1834 году, когда он учительствовал в Кантоне, штат Массачусетс. В июне 1836 года Браунсон написал книгу «Новый взгляд на христианство» и основал религиозную общину «Общество христианского единения и прогресса». Постепенно идеи индивидуализма и автономии личности перестали его удовлетворять, и он противопоставил им принцип коллективизма. Отсюда его симпатии к социализму. Неутомимый искатель духовных ценностей, Браунсон прошел долгий путь: от кальвинизма — через универсализм и унитарянство — к трансцендентализму, затем к католицизму. Его обращение в католицизм в 1844 году наделало много шума и окончательно рассорило его с бывшими единомышленниками. Кстати сказать, обстоятельства этого события отражены в его книге «Неофит» (1857). Очевидно, именно непоследовательность писателя, его идеологические метания могли дать По основания для мимоходом высказанного, но весьма едкого замечания.

Неприятнь Эдгара По к Бостону и бостонцам проявлялась в самых разных формах. Идеологические разногласия с трансценденталистами облекались им в форму язвительных выпадов — в статьях, рецензиях и рассказах. Он не жалел публицистического яда, говоря о писателях, объединившихся вокруг Эмерсона и разделявших веру

¹ *McKinsey E. The Western Experiment. New England Transcendentalists in the Ohio Valley. Cambridge, Mass., 1973. P. 41.*

последнего в общественный прогресс, совершенствование личности, возможность приобщения человека к Богу. Нападки По, конечно, несправедливы, но художественное воздействие его приемов неоспоримо. Юмор, переходящий в сарказм, блестящие пародии на стиль литературных противников, виртуозное владение словом — все это Эдгар По демонстрирует в своем небольшом рассказе.

Приведу лишь несколько примеров. Бостон — «законная родина всех умных людей», язвительно замечает автор (курсив мой. — Э. О.). Однако их «мудрость», в глазах По, сродни ограниченности, самодовольству и претенциозности — качествам, противоположным тем, которыми отличались Эмерсон и его единомышленники. Не случайно По наделяет редактора в своем рассказе-пародии именем «Непробиваемый» (кстати, по контрасту с его местным оппонентом, названным просто — Джоном Смитом).

Первая редакционная статья Вабанка «гневно обличала, в общих чертах, все» (It was especially bitter about things in general) (курсив мой. — Э. О.). Абстрактность, оторванность от жизни, «витание в облаках», в представлении автора, — непростительные грехи его литературных оппонентов. Обвинения подобного рода в адрес трансценденталистов нередко можно было услышать в Новой Англии 1830-х годов. Но относиться к ним следует с большой осторожностью. Эдгар По прибегал к ним в целях литературной полемики.

В названном рассказе можно усмотреть не только выпады против трансценденталистов, но и пародирование «трансцендентальной» манеры выражения. По иронизирует над стремлением во всем видеть высший смысл. «Прекрасная гласная О — символ вечности», — с неподражаемой серьезностью писал Вабанк, начинявший ею свои филиппики против конкурента. Он сочинял свои опусы в стиле «восклицательном», «едком и классическом», который редактор из другого рассказа Эдгара По («Как писать рассказ для „Блэквуда“») определял так: «Все слова должны кружиться, как волчки, и жужжать точно так же — это отлично заменяет смысл. Такой слог — лучший из всех возможных, если автору недосуг подумать» (ПСС: 2, 141). Автор, по-видимому, хотел внушить читателю следующую мысль: разговоры трансценденталистов о вечном и возвышенном абсолютно лишены смысла.

Издевается он и над их высоким слогом, специфической лексикой, над таким излюбленным символом Эмерсона, как «круг» (или «круги»), исполненным в философии конкордского мыслителя глубокого содержания. Обмен любезностями между двумя журналистами, героями рассказа, описан так: «„Позволим себе привести следующую заметку из вчерашнего номера «Чайника»: „О, да! — О, мы понимаем. — О, разумеется! — О, Бог мой! О, темпора! О Мориц!“ Одним словом, сплошные „О“! Поэтому мысль автора и ходит кругами, — замечает Джон Смит, — и ни ему, ни его рассуждениям не видно ни начала, ни конца. Мы убеждены, что этот бездельник не способен написать ни слова без „О“».

Вызов был принят, и на свет родилась другая заметка, еще более «округлая». Но... Тут автор делает блестящий ход. Чтобы посрамить любителя «эмблемы Вечности», Джон Смит засылает в редакцию «Чайника» своих людей. Из наборной кассы исчезают все большие и маленькие литеры злополучного «о». Однако наборщик нашел выход из положения: он заменил «о» на «х». В результате происков врага шедевр Вабанка принял следующий вид (приведу его — частично — в переводе З. Александровой и в оригинале):

«Вхт, Джхн, дх чегх дхшло! Гхвхрили хслу — пхлучишь пх ххлке. Не схвался бы в вхду, не спрхсив брхду. Уххди скхрей вхсвхяси пх дхбру пх здхрхву! Каждхму в Хнхпхлисе хмерзелх твхе рылх. Хсел, кхзел, хбхрмхт, кашалхт из Кхнхкхрдских бхлхт — вхт ты ктх! Бхг мхй, Джхн, чтх с тхбхй? Не вхй, не нхй, не мхтай гхлхвхй, пхйди дхмхй, утхпи свхе гхре в бхчхнке вхдки»².

Этот рассказ опровергает мнение некоторых критиков об отсутствии, якобы, у Эдгара По чувства юмора. «...Юмор не давался По, — пишет Г. Злобин, — он не умел смеяться — так же, как плохо ему давался быт»³. Суждения подобного рода, увы, не редкость. Очень часто «высокомерие критики» мешает читателю понять автора и проникнуть в глубинный смысл произведения.

Однако чем же кончается рассказ? «Первым впечатлением публики было, что в непонятных иероглифах кроется некий дьявольский заговор; и все бросились на квартиру Напролома, намереваясь вымазать его смолой, но его нигде не оказалось».

Вымазать смолой и прокатить на шесте — хорошо известный нам по «Приключениям Гекльберри Финна» прием линчевания. Так на американском Юге — да и на Севере тоже — разъяренная толпа расправлялась с инакомыслящими. В самом Бостоне в конце 1830-х годов чуть не подвергли подобной расправе Уильяма Ллойда Гаррисона, известного борца против рабства. Его спасло вмешательство шерифа, который спрятал его в местной тюрьме. Упоминание о подобном способе решать споры можно найти также в абсолютно «неамериканском» рассказе По, который называется вполне красноречиво: «Система доктора Смоля и профессора Перро».

Концовка рассказа «Как была набрана одна газетная заметка» неожиданна и эффектна. Она заставляет вспомнить рассказы О. Генри, который многому научился у Эдгара По. Жители Александрвеликиополиса не успокоились, когда не нашли Вабанка в редакции. «Что Напролом был доведен до крайности — это было ясно всем: ну, а раз эт ого

² Sx hx, Jxhn! hwx nxw! Txld yxu sx, yxu knxw. Dxn't crxw, anxther time, befхre yxu're xut xf the wxxds! Dxes yxur mxther knxw yxu're xut? Xh, nx, nx — sx gx hxme at xnce, nxw, Jxhn, tx yxur xdxus xld wxxds xf Cxnхrd! Gx hxme tx yxur wxxds, gx hxme, xld xwl, — gx! Yxu wxn't? Xh, pxh, pxh, Jxhn, dxn't dx sx! Yxu've gxt tx gx, yxu knxw; sx gx at xnce, and dxn't gx slxw; fxr nxbxdy xwns yxu here, yxu knxw (Mabbott: II, 1374)

³ Злобин Г. Цит. соч. С. 10.

редактора обнаружить не удалось, стали поговаривать, что следовало бы линчевать второго» (ПСС: 4, 296, 298, 299). Так кратко и едко писатель характеризует нравы эпохи, одним из проявлений которых был феномен «толпы».

Исступленный фанатизм толпы как крайнее выражение конформизма вызывал резкое неприятие у многих американских писателей 1830–1850-х годов, включая и трансценденталистов. Не случайно Джеймс Фенимор Купер вслед за Вашингтоном Ирвингом с тревогой писал об этой социальной болезни и называл американскую демократию «толпократией». Опасения подобного рода были не чужды и Эдгару По.

Небольшой рассказ По «Как была набрана одна газетная заметка» высвечивает характерные черты его письма. Юмор, бытовые детали, арго, нравы журналистской братии — все это умел изображать писатель, предвосхитивший многие классические образцы рассказа, такие, например, как «Журналистика в Теннесси» Марка Твена.

Свое отношение к политическим событиям По высказывал в рассказах-аллегориях и сатирических рассказах, где он дал зарисовки событий и нравов в Америке 1830–1840-х годов. Однако не все мишени его сатиры выявлены с достаточной степенью определенности. Так, малоисследованным остается рассказ «Человек, от которого ничего не осталось» («The Man that was Used Up»), напечатанный впервые в августе 1839 года в журнале «Бертонз джентельменз мэгэзин». Рассказ (традиционно он переводится как «Человек, которого изрубили в куски») имеет подзаголовок, который я бы перевела так: «Повесть о недавней букабуской-кикапуской кампании».

Речь в нем идет о герое недавней войны с индейцами, который потерял в ней все члены тела, а также зубы, гортань, скальп. От него практически ничего не осталось, как обнаружил рассказчик, пришедший к генералу домой утром, дабы разгадать секрет его необычайной популярности и всеобщего обожания. Критики, пишущие о рассказе, обычно выделяют лишь одну из его тем — тему обмана зрения, несоответствия видимости и сущности. При таком прочтении неясным остается подзаголовок и смысл многих деталей. В самом деле, при чем тут кампания, да еще с какими-то букабугами? Попробуем разобраться в том, что скрывается за этими словами.

В середине 1830-х годов американское правительство вело жестокие войны с индейскими племенами семинолов, кикапу, криков, сауков и фоксов, которых оно стремилось вытеснить с занимаемых земель и переселить в Оклахому. Действия американской армии отличались большой жестокостью, провокации и предательство были для них обычной практикой. Так, вождь семинолов Оцеола, герой второй семинольской войны, в 1837 году был приглашен для переговоров в Сент-Огастин и захвачен в плен. Вскоре он умер в тюрьме Чарльстона. В 1832 году войска вели войну с племенами сауков и фоксов (так называемая Война Черного Ястреба), в результате кото-

рой они уничтожили все племя сауков, а его вождя Черного Орла посадили в крепость Монро, штат Вирджиния. В сентябре того же года между генералом Скоттом и индейцами был подписан договор в форте Армстронг, по которому власти получили всю восточную Айову.

Против несправедливых войн с индейцами выступали немногие, среди них Ральф Эмерсон, который даже обращался по этому поводу с протестом к президенту. Эдгар По в это время, возможно, не был столь свободен в выражении своих политических позиций, но он сделал это иносказательно. Во время второй семинольской войны он пишет о «недавней кикапукской кампании», добавляя для усиления слово *bugaboo*, что означает *fancied object of fear; false belief used to intimidate or dissuade*. Русский перевод «пугало, бука» явно не передает всех коннотаций слова.

А что же генерал, герой упомянутой кампании? Исследователи считают, что объектами сатиры в рассказе могли быть вице-президент Ричард Джонсон, генерал Уинфилд Скотт или политический противник Скотта Уильям Генри Гаррисон⁴. Но, скорее всего, им мог быть генерал Эндрю Джексон (президент США от демократической партии в 1829–1837 годах), отличившийся в нескольких индейских войнах. Он одержал победу над индейцами крик в 1814 году, а в 1818 году подавил восстание индейцев-семинолов. Эндрю Джексон (*Old Hickory*, или «крепкий орешек», как его называли) вошел в историю как основатель демократической партии и сделал много для укрепления демократии в Америке. Но он же поощрял систему государственной коррупции (*system of spoils*), которая расцвела пышным цветом в годы его президентства. Эдгар По не относился к сторонникам демократической партии, и деятельность Джексона на посту президента вряд ли получила его положительную оценку. Он, конечно, не забыл и послужного списка генерала за время его службы в армии, в котором были и славные, и позорные страницы. Одна из них связана с войнами против индейцев с целью расширить территорию для американских поселенцев⁵.

Генерал из рассказа По не вызывает читательских симпатий. Это грубый, заносчивый человек, считающий своего черного слугу Помпея существом низшей расы.

Его речь отрывиста, по-военному резка, в выговоре проскальзывают простонародные словечки. Он упоминает о «кровавой бойне» и «жарком деле», суть которого не уточняет. Но окружающие знают о его «подвигах» и восхищаются ими. Одну и ту же характеристику брвет-генералу дают самые разные персонажи, в основном дамы, ко-

⁴ Об этом см.: *Beuka R. A. Jacksonian Man of parts: Dismemberment, Manhood, and race in «The Man That Was Used Up» // The Edgar Allan Poe Review. Spring 2002. Vol. III. N 1. P. 30.*

⁵ *Meyers M. The Jacksonian Persuasion. Politics and belief. Stanford, 1957. P. 3.*

торые от него без ума. Шесть раз — на светском рауте, в церкви, на приеме, в театре, в разговоре со знакомыми — рассказчик слышит одни и те же слова: «сорви-голова» (*desperado*), «самый замечательный человек нашего времени», «ему нет равных», «проявил чудеса храбрости», «покрыл себя неувядающей славой». «Он настоящий лев — в эт *омне сомневайтесь*. Проявил свою храбрость, так скажем, в определенном смысле (*to some purpose*) — в недавней схватке с индейцами букабу и кикапу, в болотах там, на Юге» (*Mabbott: I, 380*).

Отношение публики к индейским войнам и к индейцам («кроважидные дикари», «мерзавцы», «бандиты»), таким образом, представлено в весьма саркастической манере. Резкое неприятие этих войн автором видно и благодаря описанию портрета бывшего генерала, данного устами рассказчика. В столь же гротескной манере, как и описание Лигейи, но в ином ключе представлен портрет «героя»: волосы, бакенбарды, зубы, плечи, грудь, торс, ноги и глаза. Отмечу интересную деталь: глаза у генерала были карие (*hazel*) и вдвое больше обычных человеческих глаз; прозвище генерала Джексона — «*Old Hickory*» (*hickory* — американский орешник). Попутно Эдгар По высказывает свое отношение к френологии, законы которой он переносит — буквально — с головы на ноги. Рассказчик описывает «легкую выпуклость в районе задней части *fibula* (малой берцовой кости. — Э. О.), которая придает икре хорошую форму» (*Mabbott: I, 379*). Момент этот, кстати, упущен в переводе Н. Демуровой.

Итак, герой, овеванный славой, «гроза индейцев», является объектом всеобщего поклонения, даже обожания. Давая такую трактовку военных подвигов бровет-генерала, По в манере легкого бурлеска, но вполне определенно высказывает свое отношение к стереотипам общественного сознания, подпадающего под власть авторитета, осуждает легкость, с какой общество принимает и разделяет шовинистические настроения.

О том, что в рассказе содержится политическая сатира, говорит и расхожая фраза «*used up*». Во время президентской кампании 1840 года, по словам Т. Мэбботта, противники Мартина Ван Бьюрена (сменившего в 1836 году Эндрю Джексона на посту президента и шедшего на выборы также от демократической партии) распевали песню, начинавшуюся словами: «*Van, Van's a Used Up Man*». В этих словах — насмешка и грубоватая оценка человека, который больше ни на что не способен, «от которого ничего не осталось». Ван Бьюрен, кстати, потерпел поражение на выборах 1840 года.

Неясным остается значение эпитафии, который По предпослал рассказу при его публикации в сборнике «*Phantasy-Pieces*» в 1842 году. Он взят из корнелевского «Сида» и звучит в моем переводе с французского так: «Плачьте, плачьте, глаза! Пусть мои слезы образуют море. Одна половина моей жизни похоронила другую»⁶. Быть может, писа-

⁶ *Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau! / La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.*

тель хотел зашифровать намек на то, что его страна ведет губительную войну со своим народом, коренным населением Америки? Но это лишь предположение.

В отечественной американистике рассказ практически не рассматривался, хотя писатель считал его одним из лучших своих произведений. Исключение составляет, пожалуй, лишь статья О. Ю. Анцыферовой, которая, правда, оставляет без внимания политическую линию рассказа. В ее трактовке это «комически приземленная история героя современных военных кампаний, пользующегося последними достижениями американской науки и техники»⁷.

В двух других юморесках на американские темы, «Надувательство как точная наука» (1843) и «Делец» (1840), пожалуй, нет ничего загадочного. Но для современного читателя они представляют интерес, поскольку описанные в них события и реалии американской жизни 1830-х годов поражают своей злободневностью. Дух коммерции, предпринимательства, когда все средства хороши для достижения успеха, укоренился среди американцев и стал частью национального характера. Общество сотрясали финансовые скандалы; банковские махинации, аферы, спекуляции землей стали приметами времени.

Об этом писал француз Мишель Шевалье, посетивший Америку в 1833–1835 годах почти одновременно с Алексисом де Токвилем, где наблюдал нравы и установления в стране победившей демократии. В книге «Общество, нравы и политика в Соединенных Штатах» (в английском переводе вышла в Бостоне в 1839 году) он, в частности, описывал разнообразные аферы, распространенные среди американцев: «Большинство сделок заключается непродуманно, многие — по глупости. Сегодняшний бум наверняка сменится кризисом завтра. Весной, словно из-под земли, возникают большие состояния, однако многие из них туда и вернутся уже к зиме. Но американцы не делают из этого трагедии. Их нервам нужны сильные эмоции... (они) пускаются в деловые предприятия, чтобы испытать сильные чувства; без этого они не представляют себе жизни»⁸.

Так говорил современник Эдгара По. А вот свидетельство нашего современника, историка Ричарда Хофштадтера. По его словам, президентство Эндрю Джексона сотрясали финансовые скандалы; «банковская война», которую Джексон вел с главой банка США Николасом Биддлом, хотя и способствовала разрушению монополии банка, но в конце концов ввергла страну в кризис 1837 года⁹.

Отзвуки этих событий можно найти в названных выше рассказах. Так, в «Дельце» Питер Профитт, повествуя о разных, весьма забавных, но небезобидных для окружающих способах зарабатывания денег, го-

⁷ Анцыферова О. Ю. Цит. соч. С. 117.

⁸ *Chevalier M. Speculations in Land, Railroads, and Banks // Ideology and Power in the Age of Jackson / Ed. by Edwin C. Rozwenc. Garden City (New York), 1964. P. 27.*

⁹ Об этом см.: *Hofstadter R. American political Tradition. New York, 1948. P. 56–65.*

ворит: «Я сам не из тех, кто занимается вымогательством, но уж и меня тоже не тронь. Конечно, против банков, этих обдирал, я был бессилён (the frauds of the banks of course I couldn't help)... Но ведь это не люди, а корпорации, а у корпораций, как известно, нет ни тела, которое можно поколотить, ни души, которую можно предать вечному проклятию»¹⁰. Тут подспудно звучит личный мотив. Дело в том, что По сам пострадал от банкротства банков. В письме Томасу Уайетту в апреле 1841 года он упоминает, что отказался от издания собственного журнала из-за банковского кризиса (Mabbott: I, 492).

Писатель хорошо знал реалии американской жизни, о которой столь язвительно писал. Он использовал разные формы, чтобы выразить свое отношение и к нравам соотечественников, и к тенденциям общественной жизни. Так, рассказ «Надувательство как точная наука» написан в форме шуточного эссе о видах мошенничества и различных способах отъема денег.

Интересна история его создания. По использовал тему и даже заголовок (в первой редакции) фарса Джеймса Кинни «Украсть и смыться», поставленного на лондонской сцене в 1803 году. Пьеса неоднократно шла в Америке, причем в ней выступал отец писателя. Забавно, что рассказ По стал очень популярен и издавался после смерти По — как «руководство» для начинающих «дельцов».

Некоторые из описанных в рассказе приемов напоминают те, которые Остап Бендер испытывал на простых российских гражданах, вроде взимания денег на ремонт Провала или основания конторы «Рога и копыта». Мошенники у По словно списаны с натуры, вернее, сошли со страниц газет. Доверчивость, легковёрность, жадность — вот черты американцев, на которые делают ставку жулики, вроде Джереми Диддла, — и выигрывают.

Через тринадцать лет Герман Мелвилл изобразит в романе «Шарлатан» похожие свойства американцев. Действие там, однако, будет иметь черты сверхъестественного, а в главной роли выступит Сатана, искушающий простых американцев. Но традицию По продолжат Марк Твен и Брет Гарт. И об этой связи не стоит забывать. А между тем, исследователи нередко отказывают писателю в чувстве юмора, предпочитая считать его «мрачным гением». К примеру, Ван Вик Брукс писал в книге «Мир Вашингтона Ирвинга» в 1944 году: «Некоторые рассказы [По] смешны, но именно поэтому они кажутся самыми зловещими, поскольку в юморе По не чувствуется тепла»¹¹.

В том же духе высказывалась Констанс Рурк за несколько лет до Брукса: «Его смехом правил единственный закон: это был бесчеловечный смех, перемешанный с истерией... Верхом его желаний был триумф, знакомая цель популярной комедии. Ради такого финала он

¹⁰ Перевод И. Бернштейн.

¹¹ Brooks V. W. Poe in the South // The World of Washington Irving. Kingsport (Tenn.), 1944. P. 279.

в своих бурлесках и экстраваганцах представлял человеческие лица и черты характера с невероятными искажениями, используя такую гротескность, которая лежит где-то посередине между комическим и страшным»¹². Мнения Рурк и Брукса на какое-то время повлияли на восприятие По как писателя, «лишенного чувства юмора». Это, конечно, заблуждение, которое легко опровергается внимательным и беспристрастным прочтением его рассказов — как «страшных», так и юмористических.

Что же касается черт человеческого характера, то он умел выразить свое представление о них в серьезных, психологических рассказах (о них ниже) и в невероятно смешных бурлесках, о которых речь шла в этой главе. Определяя черты, присущие именно американцам, он подчеркивал их невинную склонность гордиться своими техническими достижениями, а также их хвастовство (*brag*) как национальную черту.

Можно назвать и другие рассказы, в которых упомянута черта американского характера, которая была особенно неприятна По — конформизм и склонность вершить скорый суд над «инакомыслящими».

По был наслышан о судах Линча и их своеобразной форме, когда человека вымазывали дегтем и вываливали в перьях. Он упоминает об этом в рассказах «Как была набрана одна газетная заметка», «Прыг-Скок» и «Система доктора Смоля и профессора Перро».

В последнем из них (он был написан в 1844 году, опубликован в 1845-м) действие происходит на юге Франции. Однако это не мешает увидеть в нем сатиру на американскую жизнь, слегка прикрытую французским антуражем. Рассказ По, как считает американский ученый Кевин Хейес, представляет собой широкую социальную сатиру. По «взял в качестве объектов сатиры, — пишет он, — американский Юг, да и Север тоже, современную ему систему образования и науку врачевания, буржуазные взгляды на традицию и обновление, на популярную литературу»¹³.

Не вполне соглашаясь с американским критиком относительно мишеней сатиры По, замечу, что сама мысль о социальном значении рассказа справедлива. В нем затронуты волновавшие писателя социальные и философские вопросы относительно системы управления, достоинств и недостатков демократии, важности свободы, необходимости и оправданности революционного насилия, роли демагогов в демократическом обществе.

Размышления По на эти темы нашли отражение во многих его произведениях — философских диалогах («Беседа Моноса и Уны», «Месмерическое откровение», «*Mellonta Tauta*») и трактате «Эврика». О том, что эти мотивы есть и в «Системе доктора Смоля и профессора Перро»,

¹² Рурк К. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар, 1994. С. 151. Перевод Л. Башмаковой.

¹³ Hayes K. J. «Lunatics in Power» (1909): A Neglected Poe Film // The Edgar Allan Poe Review. Spring 2000. Vol. 1. N 1. P. 15.

пишут нечасто. Отечественные критики этому рассказу внимания практически не уделяли, за исключением Ю. В. Ковалева, который видит в нем лишь отражение разных типов сознания и тревогу автора о невозможности подчас провести грань между разумом и безумием¹⁴. Значение рассказа, однако, этим не исчерпывается.

Сюжет рассказа прост. Путешественник, интересующийся состоянием дел в образцовом доме умалишенных, наносит туда визит и ведет беседу с директором месье Майяром (кстати, Майяром звали человека, который возглавил штурм Бастилии, так что имя выбрано не случайно). Разговор идет о сравнительных достоинствах двух «систем управления»: «успокоительной» (soothing system) и «новой», воплощенной месье Майяром на практике, которая, по его словам, «гораздо лучше, чем предыдущая». Из рассказа директора «Дома Здоровья», а именно так называется это учреждение в переводе с французского, читателю уже ясно, что произошел «переворот», что пациенты и персонал поменялись местами, а тупой гость все еще ничего не понимает. Он поставлен в ситуацию, похожую на ту, в которую попал капитан Делано из «Бенито Серено». Но недалекий герой Мелвилла в конце концов понял, что в результате бунта на корабле власть взяли черные невольники, а Бенито Серено — их узник. Герой По ничего не понял до самого конца. Даже после того, как власть персонала была восстановлена и вымазанные дегтем и вывалянные в перьях служители вырвались из плена, он оставался при том мнении, что система доктора Смоля и профессора Перро «по-своему вполне хороша».

Как же произошел «переворот»? С подробностями — главный герой, месье Майяр: «Все это случилось, когда один дурак — сумасшедший — почему-то решил, что изобрел лучшую систему управления, чем все известные до того, — я имею в виду управление, осуществляемое сумасшедшими. Думаю, он захотел проверить ее на практике — и подговорил остальных пациентов вступить с ним в сговор для свержения существующей власти (а conspiracy for the overthrow of the reigning powers)» (Mabbott: II, 1018). При «новой власти» свобода резко ограничена, доступ в «Дом Здоровья» закрыт для всех (исключение сделано лишь для «странного» гостя), все связи с внешним миром прерваны, а пациенты под неусыпным взглядом директора «безумно» веселятся, уничтожая богатые запасы еды и содержимое винных погребов.

Ситуация отдаленно напоминает ту, что знакома нам по «Скотному двору» Джорджа Оруэлла. Ибо вопрос и здесь, и там один: кто и как захватывает власть, и что из этого получается?

Интересно сравнить приведенные выше слова с отрывком из рассказа «Mellonta Tauta», написанного в январе 1848 года и опубликованного годом позже. Он имеет форму письма из будущего: в сатирической форме излагаются события американской истории, увиденной из 2848 года, то есть через тысячу лет после написания рассказа. Пан-

¹⁴ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 194–197.

дита, от имени которой ведется рассказ, высказывает, в частности, мысль об абсурдности идеи самоуправления, о том, что всеобщее избирательное право дает возможность для мошенничества, что республиканское правительство может быть только жульническим. «Перед лицом законов *градации*, отчетливо проявляющихся как в духовном, так и в материальном мире, был провозглашен принцип всеобщей свободы и равенства». В этих словах Пандиты — мысли самого По, не раз высказанные им и в других местах, и в другой форме.

Далее следует фраза, которая имеет прямое отношение к «системе дегтя и пера»: «Но пока философы краснели, устыдясь своей неспособности предвидеть это неизбежное зло, и усердно изобретали новые учения, появился некий молодчик по имени *Чернь*, который быстро решил дело, забрав все в свои руки и установив такой деспотизм, рядом с которым деспотизм легендарных Зерона и Геллофагабала был почтенным и приятным»¹⁵. Это, конечно, гипербола, но мысль писателя ясна: в демократии есть опасность потери свободы, когда подавляется индивидуальность, а политические демагоги устанавливают господство над «толпой», манипулируя ею.

О деспотизме ведомой демагогами толпы и «толпократии» писали Ирвинг и Эмерсон, Торо и Купер. Эдгар По был, конечно, не одинок в своей критике американской демократии, однако он исходил из иных установок, нежели Купер или трансценденталисты. Он не разделял их демократических убеждений и не был уверен в возможности совершенствования политической системы.

Обращает на себя внимание совпадение взглядов По и Купера на демократию. В трактате «Американский демократ» (1838) Купер писал как раз о тех недостатках, которые подвергал осмеянию По в целом ряде рассказов. Он говорил о тирании общественного мнения при демократии, которая ограничивает свободу и устанавливает «тиранию еще худшего свойства». «Тенденция демократий — во всем стремиться к посредственности, поскольку вкусы и убеждения большинства являются своего рода образцом (...) Пороком демократий является подмена закона общественным мнением». Против такой системы правления должны были бы, полагал Купер, высказаться все думающие люди. Но, к счастью, этот порок демократии уравновешивается наличием у людей здравого смысла. «В конце концов — или в ряде случаев — а, возможно, и всегда — он берет верх»¹⁶.

Но вот вопрос: всегда ли? Сомнения в способности общества предотвратить приход к власти безумцев посещали не одного По. Мелвилл в романе «Моби Дик» в аллегорической форме изобразил гибель мира, оказавшегося во власти безумца¹⁷.

¹⁵ По Э. А. Собрание рассказов. Кн. 2. М., 1992. С. 373. (Перевод З. Александровой.)

¹⁶ Cooper J. F. The American Democrat. Liberty Classics. New York, 1959. P. 83–85.

¹⁷ Об этом см.: Осипова Э. Ф. Ральф Эмерсон и американский романтизм. СПб., 2001. С. 121–133.

Узкий мирок лечебницы, описанный в рассказе По, также оказался во власти безумца, который разглагольствует о благе большинства и держит в заточении изолированное меньшинство. Директор Майяр словно воплотил некоторые из черт, отмеченных Купером: «Демагог обычно человек хитрый, он порочит других, всем своим видом изображает смирение и справедливость, ратует за равенство (особенно если речь идет о тех, кто наверху), действует тайком, избегает открыто и смело отстаивать свои взгляды; называет мошенников джентльменами, а джентльменов — чернью, апеллирует не к разуму, а к страстям и предрассудкам. Он интриган и обманщик, обладает хитростью и коварством...»¹⁸

Оторванное от жизни теоретизирование, выдумывание схем, не основанных на знании человеческой природы, политическое «визионерство» — вот опасности, лежащие на пути человеческой цивилизации. Об этом По писал прямо — в трактатах и философских диалогах, а также косвенно — в рассказе «Система доктора Смоля и профессора Перро», где американские реалии предстают перед читателем в слегка завуалированном виде.

¹⁸ *Cooper J. F. Op. cit. P. 122–123.*

Философские диалоги

Пора представить автора гротесков и арабесок как философа, размышлявшего над проблемами бытия, судьбами мира, свойствами материи и природой человека. Его мировоззренческие идеи четче всего выразились не в новеллах, а в трактате «Эврика», маргиналиях и критических статьях, в некоторых рассказах-эссе, которые к чистым рассказам причислить никак нельзя; это, скорее, философские диалоги — «Разговор Эйрос и Хармионы» (1839), «Беседа Моноса и Уны» (1841), «Месмерическое откровение» (1844), «Сила слов» (1845). В них звучит несогласие с философией «космического оптимизма» и с телеологической концепцией истории, просматривается необычный для романтика взгляд на сущность мира.

Эти произведения представляют немалую трудность для классификации. Написаны они — полностью или частично — в форме философских диалогов, что было довольно редким явлением для американской литературы того времени. Оговорюсь, что подлинными образцами этого жанра они, конечно, не являются, поскольку в них отсутствует столкновение разных мнений. И все же данное определение точнее передает их смысл, чем определения «потусторонний диалог» или «метафизическая фантазия», которые предложил Ю. В. Ковалев¹. Интерпретация названных выше небольших по объему, но чрезвычайно насыщенных произведений требует немалых усилий, поскольку автор высказал в них свои мысли не прямо, не «в лоб», а в несколько «странной», зашифрованной форме.

Два диалога — «Разговор Эйрос и Хармионы» и «Беседа Моноса и Уны» — объединены темой гибели мира. Эсхатологические мотивы звучат в них как бы вне времени и пространства. Здесь нет искусственной мрачности «Падения дома Ашероув», написанного в том же году, что и «Разговор Эйрос и Хармионы»; нет и фантастически сказочного колорита «Маски Красной смерти», появившейся вскоре после публикации «Беседы Моноса и Уны». Вневременной характер повествования придает этим произведениям особую значимость.

В «Разговоре Эйрос и Хармионы» говорится о мире, погибшем от огня при столкновении с кометой. Один из персонажей повествует

¹ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 269.

о том, что случилось накануне катастрофы. Перед угрозой гибели мира ученые отложили распри и взглянули в лицо Истине. Продолжать успокаивать людей сказками о том, что ничего страшного не произойдет, стало больше невозможно. «Ученые *т еперь* не трагичили свой интеллект, свою душу на то, чтобы успокоить страхи или отстаивать излюбленную теорию. Они лихорадочно искали правильные подходы. Они исступленно стремились к совершенному знанию. *Истина* встала перед ними в чистоте своей силы и исключительной возвышенности, и мудрые склонились перед ней и стали молиться» (Mabbott: I, 458).

Библейская аллюзия здесь очевидна. Поклонение «мудрецов» Истине вызывает в памяти сцену поклонения волхвов. Эта скрытая аналогия воспринимается как утверждение: «Истина есть Бог». Ученые же и философы, поклоняющиеся ложным кумирам, вольно или невольно обманывают людей. Обман — или самообман — опирающийся на доводы «бескрылого разума», фатален для судеб человечества. Таков, по-видимому, сокровенный смысл диалога. Эдгар По поднимает в нем проблему ответственности ученого и роли философа в жизни общества.

Постепенно, однако, «мудрецы» стали склоняться к мысли о том, что столкновение с кометой не принесет гибели человечеству. И тогда им «*было позволено* (курсив мой. — Э. О.) свободно влиять на разум и воображение толпы». Упорный отказ признать страшную правду, попытки спрятаться за априорными схемами, бездумный оптимизм выглядят глупо перед лицом надвигающейся катастрофы. А фраза о разрешении «свободно» влиять на умы звучит зловеще и многозначительно. Но библейское пророчество «огненной смерти» все же исполняется, и приближающаяся комета изменяет атмосферу Земли. Исчезает водород, а избыток кислорода приводит к страшным последствиям для людей и природы.

Эдгар По описывает детали агонии (страшная сухость кожи, стеснение в легких, помешательство, горячечный бред), а затем и саму катастрофу. Она напоминает ядерный взрыв — слово *ядро* выделено и повторяется несколько раз. После вспышки страшного, зловещего света погребло все.

Об этом небольшом произведении, занимающем всего пять страниц убористого текста, написано мало. Ю. В. Ковалев, например, причисляет его к научной фантастике апокалипсического толка. «Изображение „огненной катастрофы“, — замечает он, — имеет не только научный интерес, но и философский смысл, хотя и не особенно очевидный»². Признание философской значимости диалога важно хотя бы потому, что позволяет вести дальнейшие исследования в этом направлении. Действительно, описание физического и психического состояния людей накануне катастрофы составляет поверхностный слой

² Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 270.

повествования. Сквозь него проступает глубинный смысл, который можно расшифровать так: задача и назначение ученого — служить Истине, а не собственной выгоде; философия оптимизма близорука и вредна, так как исходит из априорных постулатов и не желает считаться с фактами реальности.

В более позднем диалоге, «Беседе Моноса и Уны», Эдгар По писал о губительности знания, не опирающегося на нравственность, о гордыне невежества, безумии не вооруженного интуицией разума, опасном инфантилизме мысли, увлекающейся абстракциями. Он говорил о таких важных для нас сейчас вещах, как уничтожение Земли в результате насилия над природой, цена технического прогресса, торжество технократического мышления и подавление гуманитарного знания, об отсутствии гармонического воспитания в школах и извращении вкуса. Они явились, замечает По, причинами бедствий мира.

Удивительный по провидческой точности диагноз грядущих бедствий заключен в предложениях, имеющих чрезвычайно большой удельный вес: «Чувство естественного не восторжествовало над жестким математическим разумом философских школ (...) Из-за неумеренного увлечения знанием рано наступила старость мира. Но этого большинство не видело или предпочитало не видеть, наслаждаясь радостями жизни, но не испытывая при этом счастья. Что касается меня, то история Земли научила меня пониманию того, что ценой величайшей цивилизации будет чудовищное разрушение» (Mabbott: I, 611).

Эдгар По вложил в уста Моноса слова, которые редко приводятся критиками, несмотря на их важность для воссоздания объективной картины мировоззрения писателя. Именно поэтому продолжу цитировать рассказ, из которого ясно, что По отлично видел, куда ведут тенденции современной ему промышленной цивилизации: «Возникли гигантские города, дымящиеся множеством труб. Зеленые листья пожухли от горячего дыхания топок. Прекрасный лик Земли был обезображен так, словно на нем оставила следы какая-то отвратительная болезнь». Можно сказать, используя современную фразеологию, что Эдгару По было свойственно экологическое мышление. В этом отношении По сходил с эмерсонянцами, хотя и вел с ними постоянную борьбу.

«Человек, который не мог не признать величия Природы, впал в ребяческий восторг от своей все возраставшей власти над ее стихиями. В воображении он возомнил себя Богом, а между тем, вел себя по-детски глупо (...) Он заразился страстью к системе, к абстракции; он окутал себя туманностями (generalities)» (Mabbott: I, 610). Здесь, как и выше, автор бросает упрек ученым и теоретикам, в частности теоретикам демократии, в близорукости и незнании законов природы, которые сам писатель возводил в абсолют. Позже эти мысли он выскажет в рассказе «Mellonta Tauta» и в трактате «Эврика», что говорит об их особой важности для По.

По мысли писателя, идея всеобщего равенства противоречит закону градации, существующему в природе и подразумевающему естественную иерархию, но никак не равенство.

«Чувство конца», пронизывающее диалог, усиливается тем, что писатель не верил в способность человека и общества к совершенствованию. Но Эдгар По лишь назвал тревожившие его тенденции в социальной жизни — и не только Америки. Они получают художественное отражение гораздо позже — в антиутопиях XX века.

Диалоги «Месмерическое откровение» и «Сила слов» посвящены проблемам онтологическим и гносеологическим. Высказанные в них идеи были настолько смелы для своего времени, что автор зашифровал их, прибегая к мистификации, вводя множество псевдонаучных подробностей. Он облакал важную для него идею в экзотическую форму, например, сеанса гипноза, чрезвычайного случая из врачебной практики, письма из будущего или «разговора» в потустороннем мире. Таким образом, важные мысли тонут в массе абсурдных подробностей, в бурлескном антураже. Это сознательный прием: он отвлекает читателя, особенно невнимательного или наивного, от еретической мысли автора. Этим объясняется и «неуместная буффонада» в начальных эпизодах «Необыкновенного путешествия Ганса Пфааля» (1835). Эдгар По там явно маскировал свои намерения, когда называл рассказ *jeu d'esprit* «игрой ума». Вспомним слова Пушкина о «веселом лукавстве ума», без которого не может быть великого писателя. Между тем, о серьезности научных выкладок и рассуждений писателя во второй части названного рассказа говорит тот факт, что многие из них были включены им в приложения к «Эврике».

Для того чтобы усилить фантастическую окраску философского диалога, По прибегнул к внелитературному приему. Публикация «Разговора Эйрос и Хармионы» в 1839 году, когда он еще назывался «Конец света», почти совпала с сенсационным сообщением, появившемся в филадельфийской газете (с которой писатель позже сотрудничал). Заметка анонимного автора предсказывала скорый — через четыре года — конец света. Именно к этому времени, то есть к 1 апреля 1843 года, Эдгар По подгадал вторую публикацию, но уже под другим названием. Тогда же он снабдил рассказ эпиграфом из Еврипида: «Я принесу тебе огонь».

Это звучало весьма злободневно, что и понятно. Люди были обеспокоены необычными космическими явлениями последнего времени. В ноябре 1833 года в Балтиморе и Ричмонде прошел метеоритный дождь необычайной силы; были еще свежи впечатления от кометы Галлея, которую здесь наблюдали в 1835 году; комету Энке видели в 1833 и 1838 годах и ожидали снова в 1842 году. Как раз во время публикации рассказа — с 28 февраля по 19 апреля 1843 года — в небе была видна большая комета.

Интересно, что пророчество неизвестного автора из филадельфийской газеты в 1839 году получило развитие: в той же газете, где был

опубликован «Разговор Эйрос и Хармионы», появилась заметка, озаглавленная «Конец света». Она, по убеждению Томаса Маббота, принадлежит самому По (Mabbott: I, 455).

Короткие, но насыщенные идеями диалоги были набросками к картине мира, нарисованной позже в «Эврике». Взгляд на свойства материи, философские и научные положения, вошедшие в космогоническую теорию По, были плодом поэтического воображения, опиравшегося на научное знание. Американский философ Альфред Уайтхед писал в книге «Приключение идей», что большинство научных теорий возникают сначала как части «великих учений о космосе, созданных художниками, теологами или философами, причем они могут намного опередить эти научные открытия». Одним из таких художников был Эдгар По.

В диалоге «Сила слов» высказана мысль о том, что слова могут творить, представляя собой импульсы, передающиеся по воздуху. Интересно, что комментатор По, профессор Вашингтонского университета Леконт Стивенс, принял эту мистификацию всерьез. Он счел нужным заявить о «научной несостоятельности» этой идеи и даже сравнил автора с Мюнхгаузеном. «Оба они, — писал Стивенс, — пренебрегли законами научной очевидности» (Poe: VI, 287).

Профессор, однако, не заметил главного — деизма По, его представлений о первотолчке, неучастии Бога в дальнейшем творении, то есть основы его концепции о происхождении мира. Эти мысли По сформулировал следующим образом: «Я хочу сказать, что божество не творит (...). Только вначале оно творило. Те кажущиеся создания, которые ныне во всей вселенной постоянно рождаются для жизни (речь идет о звездах. — Э. О.), могут считаться лишь косвенными или побочными, а не прямыми или непосредственными итогами божественной творческой силы» (II, 613). «„Вторичное творение“ — в отличие от первотолчка — есть результат творения природы, которое является единственным, имевшим место с тех пор, как первое слово вызвало к жизни первый закон» (II, 614). Признавая деистическое божество, которое осуществило первотолчок и больше в творении не участвовало, По высказал взгляд на мир, в сущности своей материалистический.

Серьезная часть рассказа «Сила слов» заканчивается вопросом: «Ужели звездные миры, что ежечасно вырываются в небеса из бездны бытия, — ужели все эти звезды, Агатос, не сотворены самим царем?» (II, 614). Ответ на этот вопрос будет дан в «Эврике», произведении, которое стало плодом поэтического воображения, опиравшегося на научное знание.

В России ученым потребовалась теория «двойственной истины», чтобы обойти официальную доктрину о сотворении мира Богом и развивать свои идеи в области естественных наук. В Америке Эдгар По, «пионер человеческого духа», как назвал его Эдуард Хангерфорд, шел против общественного мнения и против основного течения фи-

лософской мысли. Отчасти поэтому он, может быть, был вынужден скрывать свои убеждения, для чего и прибегал к шифрованному письму. О причине этого он говорит устами Ойноса: «Среди людей, Агатос, эту идею сочли бы просто еретической» (II, 614). Под «этой идеей» писатель подразумевал Бога в нетрадиционном его понимании, иначе говоря, материалистическое представление о происхождении мира.

В «Месмерическом откровении» По высказал собственные убеждения — словами «полумертвеца». Совпадение основных идей диалога и мыслей, о которых он поведал в письмах Джеймсу Расселу Лоуэллу и Томасу Чиверсу, поразительно. Написанные в течение одной недели, 2 и 10 июля 1844 года, они содержат прозрения поэта относительно устройства мира и сущности Бога. «Я не верю в духовное начало (spirituality). Это *всего лишь* слово. Никто не знает, что такое дух. Мы не можем вообразить себе то, чего нет. Мы обманываемся, соглашаясь с идеей бесконечно разреженной материи (...) Не состоящая из частиц материя, пронизывающая все сущее и побуждающая его к движению, и есть Бог»³. Примерно в тех же выражениях По излагает свои взгляды в письме к Чиверсу и рекомендует ему прочесть свою «статью», «Месмерическое откровение».

Итак, в основе мира, согласно Эдгару По, лежит «первоматерия, или нерасторжимая материя». Она не только «проникает собой все сущее, но и побуждает к движению все сущее — таким образом, сама в себе и есть все сущее» (II, 518)⁴. Так, глубоко личные, взволнованные мысли автора из письма другу перенесены *буквально* в философский диалог «Месмерическое откровение». Они косвенно свидетельствуют о том, что в мировоззрении По складывались элементы волюнтаристской философии. Согласно последней, в основе мира лежит безличная, слепая воля, равнодушная к судьбам людей. Именно так видел мир основатель волюнтаристской философии Артур Шопенгауэр.

Как удачно заметил американский критик Фредерик Коннер, «вместо того, чтобы растворять мир в Боге, как это делали трансценденталисты, Эдгар По растворил Бога в мире»⁵. Мировоззренческая разница между ним и трансценденталистами налицо.

К философским диалогам тематически примыкает новелла «Остров феи» (1841), содержащая мысль о том, что все в природе — часть одного огромного, живого, чувствующего целого. Писатель сформулировал в ней идею панпсихологизма, или унанимизма, которая в Европе возникла значительно позже.

«Остров феи» — двухчастное произведение, первая часть которого представляет собой короткое эссе. В нем автор размышляет об основных принципах строения вселенной, о движении как свойстве

³ Poe E. A. The Letters. Vol. 2. P. 257. — Перевод двух писем По дан в Приложении.

⁴ Эта фраза повторяет отрывок из письма По к Чиверсу (ibid. P. 260).

⁵ Conner F. Cosmic optimism. A study of the interpretation of evolution of American poets from Emerson to Robinson. Gainsville, 1949. P. 62.

материи, об аналогии между физическими законами микро- и макромира. Писатель отвергает идею антропоморфизма, которой в 1830-е годы придерживался Ральф Эмерсон. Человек для По — не венец вселенной и не центр мироздания. «Мы глубоко заблуждаемся в своей гордыне, считая, что человек — в настоящем и будущем — имеет большее значение во вселенной, чем „глыба долины“ (Иов 21:33), которую он обрабатывает и попирает ногами, которой он отказывает в душе только по той простой причине, что не видит ее» (Mabbott: I, 601).

Все эти «фантазии», как называет их По, — результат поэтического видения мира, которое должно сопутствовать научному его познанию. Мысль эта содержится и в «Сонете к науке», предпосланном «Острову феи» в качестве эпиграфа при его первой публикации.

Во второй части рассказа художественное воплощение получает лишь одна из перечисленных выше тем — представление о круговращении в природном мире — от жизни к смерти как постоянно затухающем движении. Поэтическому видению (*dreaming vision*) рассказчика открывается фантастический остров, изображенный автором с помощью живописных контрастов. Западная часть освещена заходящим солнцем. Ее описание напоминает яркий, насыщенный сочными красками гобелен английского художника и декоратора Эдуарда Берн-Джонса. Восточная же оконечность острова, окутанная глубокой мглой, вызывает в памяти призрачный пейзаж «Острова мертвых» Арнольда Бёклина. Здесь то же зловещее царство смерти.

Эдгар По достигает нужного эффекта, используя, в частности, прием овеществленной метафоры. Тени деревьев падают на воду, словно отделяясь от стволов, и тонут в воде, а на смену им появляются все новые и новые. На этом фоне писатель рисует видение феи. Подобно персонажам картины Бёклина, она движется, в данном случае вокруг острова, стоя в утлой лодке. Эта повторяющаяся картина должна символизировать круговорот жизни с ее весной и осенью, радостью и печалью. Каждый новый круг приближает фею к смерти. Наконец, после захода солнца, тьма охватила все, и лодка с феей скрылась на фоне черной воды.

Этот рассказ запечатлел поэтическое видение По. В соответствии с его теорией оно является необходимым дополнением к научному познанию. О способах познания По говорит в рассказе «*Mellonta Tauta*», который в какой-то степени приближается к философским диалогам, — и по содержанию и по форме, если признать, что написанию письма из будущего предшествовали разговоры Пандиты с ее спутником по воздушному шару Пандитом.

В «Сонете к науке» Эдгар По выразил важную мысль об опасности полного разделения научного познания и поэтического воображения. Он обосновал эту философскую идею в «*Mellonta Tauta*». Наука, утверждал он, дает нам ближнее зрение, а воображение позволяет проникать в суть вещей; наука без воображения слепа, а доводы ее ошибочны, и только благодаря соединению двух противоположностей воз-

можны подлинны прозрения. Свой тезис писатель облек в яркую художественную форму, напоминающую сатирический памфлет. Страстность его полемики с идеологическими противниками не оставляет сомнения в том, каковы подлинны убеждения писателя, его эпистемология. Они сводятся к нескольким положениям.

Настоящие мыслители — не «земляные кроты», а люди мощного воображения. По отвергает — как единственные возможные — индуктивный путь познания, основанный Фрэнсисом Бэконом, и дедуктивный метод, который ассоциирует с именем Аристотеля. Есть высший путь, говорит он, это поэтическое воображение, основанное на научном знании. Именно таким путем Ньютон открыл законы гравитации, а Кеплер — свои три закона астрофизики, которые он «угадал, иными словами, *вообразил*». Точно так же Шамполион смог расшифровать иероглифы, а специалист по криптографии находит решение особо сложных задач. Интересно, что приведенный писателем последний пример опирается на его собственный опыт.

Страстность филиппик писателя, направленных против «твердолобых savants», как он презрительно именует догматиков и рутинеров от науки, понятна. Как подлинный ученый, он был заинтересован в научном прогрессе, единственном прогрессе, в который верил. По его глубокому убеждению, знание почти всегда развивается интуитивно и скачкообразно, а непризнание роли интуиции ведет к застою. В течение сотен лет, говорил он, «никто не решался провозгласить ни одной истины, если был обязан ею только собственной *Душе*».

В этом глубоко личном признании звучит голос человека, шедшего непроторенными путями в науке, писателя, чьи открытия были признаны лишь спустя многие годы после его смерти.

Эдгар По размышлял и об абсолютной истине. Это место памфлета особенно интересно, поскольку отражает его представление о важнейшем принципе научного мышления. Приведу цитату в переводе З. Александровой, вполне удачном, за исключением весьма важных понятий «consistency», что значит «согласованность всех частей, непротиворечивость» (в ее переводе «последовательность»), и «theorize» — «строить или выдвигать теории» (что гораздо точнее в данном контексте, чем «теоретизировать»). Как идеал, воплотившийся в будущем, По устами Пандиты описывает прогресс науки: «Не странно ли, что из созерцания творений Бога они (рутинеры. — Э. О.) не сумели извлечь наиболее важного факта, а именно, что абсолютная последовательность *должна быть* и абсолютной истиной? Насколько упростился путь прогресса после этого недавнего открытия! Исследования были отняты у кротов, рывшихся в земле, и поручены единственным подлинным мыслителям — людям пылкого воображения. Они *т еоретизируют*. Вообразите, какое презрение вызвали бы мои слова у наших пращуров, если бы они могли сейчас видеть, что я пишу! Повторяю, эти люди *т еоретизируют*; а затем остается эти теории выправить, систематизировать, постепенно очищая их от примесей непоследова-

тельности, пока не выявится абсолютная последовательность, а ее — именно потому, что это *ест ь* (курсив По. — Э. О.) последовательность, — даже тупицы признают за абсолютную и бесспорную *ист и ну*» (ПСС: 4, 275). Последнее слово выделено курсивом в авторском тексте, переводчик же курсив опустил, что, на мой взгляд, является досадным недосмотром.

Таким образом, можно сказать, что Эдгар По обосновал метод, который в XX веке получил название «инсайт», или эвристический метод познания.

«Странные рассказы» По, его философские диалоги, как их можно еще назвать, представляют чрезвычайно важную, хотя и наименее изученную часть его творческого наследия. Их анализ позволяет лучше понять философские взгляды По, уточнить сложившуюся в его сознании картину мира.

В этой связи остается сказать еще об одном, а именно о взглядах писателя на историческое развитие. Признавая прогресс научный и технический, он не верил в прогресс моральный. По скептически относился к взглядам писателей-романтиков и трансценденталистов, которые были убеждены в том, что человечество идет в своем развитии к благой цели. По с пренебрежением отзывался о мыслителях, которые «выводили и определяли все из заранее предустановленных судеб рода человеческого и целей Творца» (П, 616). Тему эту он разрабатывал в сатире, философском диалоге и эссе («Беседа Моноса и Уны», «Разговор с мумией», «Бес противоречия», «Mellonta Tauta»), а также в критических статьях.

В рецензии 1841 года на книгу Маколея он писал: жизнь — «это бесконечный процесс разложения и возрождения, подобный тому, который установлен современной космогонией. Все находится в постоянном движении; ничто в природе *не совершенст вует ся*» (Рое: X, 160). Сходную мысль он высказал в «Беседе Моноса и Уны»: «Улучшение не подобает прогрессу нашей цивилизации». Отсюда понятно скептическое отношение писателя к доктрине «мелиоризма» (то есть постоянного совершенствования), которую исповедовали трансценденталисты.

Вера писателя в естественный ход вещей нашла выражение в его рецензии 1844 года на поэму Р. Хорна «Орион». «Философия гиганта Акинетоса состоит в том, — писал По, — что никакое человеческое усилие не имеет сколько-нибудь заметного влияния на Движение; забавно наблюдать, как эта великая *Истина* (а мы искренне считаем ее таковой) вырывается из самого сердца поэта, облекшего ее в образ Акинетоса, несмотря на все попытки автора опровергнуть ее, когда он представляет читателю более яркую судьбу Ориона» (Рое: XI, 261).

Можно сказать, что телеологический взгляд на развитие человечества Эдгару По был абсолютно чужд. Писатель, опередивший свое время, исповедовал философские теории, чуждые его соотечественникам в 1830–1840-е годы. Лишь Герман Мелвилл через несколько лет встанет на тот же путь — и тоже не будет понят современниками.

Распространив законы природы на общество, По пришел к убеждению, что человек должен «повиноваться законам природы, а не управлять ими» (П, 327). Он верил, что идея равенства абсурдна и вредна. Естественно, что подобный взгляд определил и его отношение к демократии, а также к движению социального реформаторства. Он был убежден, что все попытки перестроить общество на основах социальной справедливости приведут к злу гораздо большему, чем неравенство естественное.

Об этой стороне мировоззрения По уже говорилось выше. Но следует добавить, что По в своих убеждениях был не одинок. Он следовал традиции писателей-федералистов конца XVIII века — Джозефа Денни, Рояла Тайлера, Фишера Эймса, которые вели активную полемику с писателями демократической ориентации.

Так на новом этапе исторического развития в американской социальной, философской и литературной жизни продолжились две линии: символом одной из них была фигура Эмерсона, другой — Эдгара По.

Этюды о природе человека

Общепризнанно, что Эдгар По достиг необычайной для своего времени правды в изображении психических состояний человека, охваченного страхом, ужасом, предчувствием гибели. Но его эстетика аффекта вырабатывалась постепенно. В арабесках психологический анализ был подчинен задачам эстетической борьбы, поэтому можно говорить лишь о присутствии в них зачатков психологизма. Проблемы человеческой психики выходят на первый план лишь в рассказах 1840-х годов.

На вопрос, что такое человек, какова его сущность, по-своему отвечали просветители и трансценденталисты, во многом наследовавшие их идеи. Если для Чаннинга, Эмерсона, Олкотта и Торо человек был частью Бога, Эдгар По смотрел на человека иначе. Он видел в нем существо иррациональное, одержимое гибельными страстями, склонное поступать во вред себе, вопреки здравому смыслу. Отразив таким образом природу человека, По стал новатором, создателем произведений, подлинное значение которых оценили не современники — они были к этому не готовы, — а потомки. И самым великим из них был Федор Михайлович Достоевский. Он был поражен мастерством психологического анализа По в рассказах «Сердце-обличитель» и «Черный кот», перевод которых опубликовал в своем журнале «Время», снабдив сопроводительной статьей.

На творческую манеру Достоевского несомненное воздействие оказал писатель, стремившийся к правде, какой бы жестокой она ни была, и умевший показать темные уголки человеческой души. В 1924 году Валерий Брюсов писал в предисловии к своему переводу стихотворений По о том, что Эдгар По явился «прямым предшественником и во многом учителем Достоевского»¹. К оценке русского критика присоединяется и исследователь американской литературы А. Н. Николюкин. «У По мы впервые встречаем, — пишет он, — тот психологический анализ „неразумных“, с точки зрения здравого смысла, поступков героев, который был столь тонко разработан Достоевским в „Двойнике“ и „Записках из подполья“»². Согласимся с автором этих слов

¹ По Э. А. Полное собрание поэм и стихотворений. М., 1924. С. 8.

² Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. М., 1981. С. 340.

и в том, что нельзя исключить влияния этих рассказов По и на поэтику романа «Преступление и наказание». Не случайно черновой вариант романа открывался исповедью Раскольникова, которая по стилю напоминала исповеди героев По.

Русский критик Н. В. Шелгунов весьма точно определил уже в 1870-х годах значение Эдгара По как психолога. По его словам, американский писатель «сделал попытку определить анализом те процессы души, которые для большинства остаются непонятыми, неясными и невыслеженными»³. Эта мысль согласуется с признанием самого По. В эссе о Готорне он писал о том, что подлинно оригинальное произведение должно доставлять читателю удовольствие тем, что выражает «неоформленные, смутные, неуловимые мысли (*fancies*), вызывает тончайшие движения души, помогает обнаружить свойственное всем людям чувство или инстинкт, находящийся еще в зародыше» (курсив мой. — Э. О.)⁴.

Эдгара По интересует мир иррационального, для описания которого он вырабатывает особую поэтику, используя для этой цели приемы, отработанные им в арабесках: драматический монолог героя, наделенного больной психикой, с характерными нервными интонациями, обилием восклицаний, настойчивыми утверждениями о «правдивости» своей истории.

Зачатки шизофрении, раздвоение личности, маниакальная одержимость, фиксация на определенных вещах или мыслях, аномальные проявления болезненной психики, душевные расстройства — все это стало предметом описания в рассказах Эдгара По 1843–1845 годов — «Бес противоречия», «Сердце-обличитель», «Черный кот». Тема иррациональности человека звучит также в рассказе «Человек толпы» (1840), хотя и не с такой поразительной откровенностью.

Наиболее детально писатель высказал свои взгляды на природу человека в «Бесе противоречия» (1845). Рассказ больше тяготеет к эссе, нежели к новелле, хотя и обладает формальными признаками последней. Три четверти этого короткого произведения посвящены размышлениям автора о фатальной «извращенности» человеческой природы, о врожденных наклонностях и побуждениях, которым, как кажется, нет рационального объяснения. Одно из таких чувств — *perverseness*. Так По назвал губительное стремление к самоистреблению, балансирование на краю пропасти (состояние «на краю бездны»), безумное желание шагнуть через край.

По задается вопросом: почему об этой склонности не говорят ни моралисты, ни френологи, много рассуждавшие о различных человеческих склонностях? Ответ писателя понятен из контекста: причина

³ «Дело». 1874. № 7/8. С. 363. — Факты о восприятии Шелгуновым Эдгара По взяты из кн.: *Николюкин А. Н.* Литературные связи России и США. М., 1981. С. 342–346. Они являются частью интересной главы «Эдгар По в России» (с. 327–346).

⁴ *Poe E. A.* Essays and Reviews. The Library of America. New York, 1984. P. 581.

подобной «слепоты» — априорный подход к изучению социальных и психологических феноменов и неспособность писателей и мыслителей отказаться от идеализации человека. В этом основное различие между трактовкой человека, характерной для романтиков, и взглядами По. Он иронизирует над моралистами и френологами, словно ставя себя на их место. Представление о свойстве человека поступать на зло самому себе, пишет он, «никогда не приходит нам в голову просто потому, что в нем нет никакой надобности. Мы не видим *нужды* в этом влечении, этой склонности. Мы не можем постичь его необходимости. Мы не понимаем, да и не могли бы понять, (...) каким образом оно способно приблизить человечество к его целям, временным или вечным» (П, 616). В этих словах чувствуется прямой выпад в адрес трансценденталистов и близких им по мировоззрению писателей.

Однако эпоха идеализма во взгляде на человеческую природу близилась к концу. Время требовало иных подходов к изображению человека, более тонких средств в изображении чувств и психологических состояний. Художественным новатором в этой области выступает Эдгар По. Он почувствовал необходимость проникнуть в еще не открытый мир подсознательного, понять и показать болезненные изломы психики и, как сказал Д. Г. Лоуренс, «подземелья и жуткие катакомбы человеческой души».

Практически одновременно с датским философом Сёренем Кьеркегором, который в 1840-х годах исследовал проблему страха в философском и психологическом планах, Эдгар По подверг анализу болезненное сознание, те его явления, которые позже стали называть неврозами, потерей собственного «я».

Интересно проследить основные моменты в рассказах, объединенных одной темой, и понять технику, с помощью которой По достигал необходимого эффекта. В центре каждого из них убийство. Это «мотивированное» убийство (в «Бесе противоречия» — желание овладеть наследством) или немотивированное преступление («Черный кот», «Сердце-обличитель»). В одном случае герою не давал покоя «дурной глаз», в другом — у него вызывала раздражение привязанность кота. Абсурдность мотива здесь уже не имеет значения, главное — нарастание и развитие побуждения, которое приводит к убийству.

По показывает деградацию сознания под воздействием «навязчивых идей». В «Бесе противоречия» рассказчик, сидя в тюремной камере, исповедуется перед читателем, анализирует свои чувства и поступки. Мы узнаем, что неотвязная мысль о своей безнаказанности — и кажущейся полной безопасности — постепенно стала его раздражать; он повторяет вслух, как заклинание, слова о том, что ему ничто не угрожает. Чтобы сбросить с себя «кошмар души», он начинает ходить — быстро, еще быстрее, почти бежит по переполненным народом улицам. Так он становится «человеком толпы», о котором писатель говорил в более раннем рассказе. Герой «Человека толпы» пытается убежать от сознания совершенного им преступления. Мысль эта здесь

только намечена, но не раскрыта. Она получает развитие именно в «Бесе противоречия», так что у нас есть основания рассматривать эти два рассказа как взаимно дополняющие друг друга.

Показывает, как осуществляется процесс наказания за преступление, даже если человек и не испытывает чувства раскаяния. Мысль о нем, как тень (дух) убитого, как привидение, манит к себе и влечет к гибели. Думать об этом наедине с самим собой — невыносимо, не думать можно только в толпе, среди людей. И герой пытается спастись бегством. «Я мчался, как сумасшедший, по запруженным людьми улицам. Наконец прохожие, заподозрив что-то неладное, бросились за мной следом. И *т*огда я почувствовал, что моя судьба решена... В ушах у меня раздавался громкий голос — чья-то рука грубо схватила меня за плечо. Я обернулся — дыхание у меня перехватило. На какое-то мгновение мне показалось, что я задыхаюсь; я ничего не видел, не слышал, голова у меня кружилась. Вдруг словно невидимый дьявол нанес мне удар по спине широкой ладонью. Долго сдерживаемые слова признания вырвались из моей души» (Mabbott: II, 1226).

Эта выдержка интересна не только стилем: речь героя — неровная, срывающаяся, исполненная отчаяния — облечена в краткие, словно рубленые предложения. Обращает на себя внимание следующее важное обстоятельство. Эдгар По прямо указывает на то, что орудием возмездия стал Бес, или Дьявол. Слова признания вырвались благодаря «невидимой руке дьявола». А в эссеистической части рассказа писатель замечает: «мы могли бы счесть этот дух противоречия прямым подстрекательством сатаны (the arch-fiend, а в первой публикации, Сатаны — the Arch-fiend), если бы не знали, что иногда он действует во благо». Здесь заявлена важная философская мысль — о неразрывной связи зла и добра.

В рассказе «Черный кот» орудием возмездия стал двойник замученного животного, неотступно следовавший за героем и внушавший ему «абсолютный страх». Мотив реинкарнации используется не просто для усиления эмоционального воздействия на читателя, но для создания тематического повтора и введения мысли о неотвратимости наказания. На груди двойника все яснее проступает белое пятно, принимающее очертания виселицы, которая, очевидно, ожидает героя. Эту мысль высказал Джеймс Гаргано⁵. Он же подметил и драматический контраст, на котором построен рассказ. В то время как герой упорно отрицает возможность высшего суда за преступление, читатель видит символические доказательства неотвратимости возмездия: пожар дома, барельеф убитого кота с веревкой на шее, появившийся на стене дома, наконец, зловещее белое пятно в виде виселицы.

Но главное в рассказе — не тема наказания, хотя и она важна, а изображение постепенной моральной деградации героя под воздействием иррациональной страсти — поступать назло самому себе.

⁵ Gargano J. The Black Cat // Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, 1971. P. 92.

Не случайно рассказ этот так поразил воображение Достоевского. Во вступительной статье, предварявшей публикацию трех рассказов По в журнале «Время», он объяснял свое отношение к американскому писателю, определяя ту «странность», которая отличала его, в частности, от Гофмана. Немецкого романтика Достоевский ставил много выше По, поскольку видел у него «светлый идеал», в котором есть «красота действительная, истинная, присущая человеку». Противопоставляя ему Эдгара По, он говорил о «материальной» фантастичности последнего и уточнял: «Скорее Эдгара Поэ можно назвать писателем не фантастическим, а капризным. И что за странные эти капризы, какая смелость в этих капризах! С какою силою пронизательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души человека!»⁶

Достоевский был знаком и с другими рассказами По — «Золотой жук», «Разговор с мумией», «Похищенное письмо», «Необыкновенное путешествие некоего Ганса Пфаала», «История с воздушным шаром», «Убийства на улице Морг», «Правда о том, что случилось с месье Вальдемаром». Но особо он выделял два — «Черный кот» и «Сердце-обличитель» — именно потому, что в них изображалось то качество, которое в переводе рассказа названо «духом упорства».

Прочитую часть из этого забытого перевода Д. Михайловского, который читал Достоевский. «Во мне родился дух упорства. Философия ничего не говорит об этой склонности. Но я убежден (...) что упорство есть одно из первоначальных побуждений человеческого сердца, одна из неразделенных основных способностей или чувствований, которые дают направление характеру человека. Кто не делал низостей или глупостей по той единственной причине, что *не должен был их делать*? Разве нет в нас постоянной страстишки вопреки доводам здравого смысла нарушать закон единственно потому, что это закон? Дух упорства, говорю я, явился во мне для моей окончательной гибели. Это непостижимое желание души мучить самое себя, насиловать собственную природу, делать зло ради зла побуждало меня продолжать и наконец довершить мои жестокости относительно невинного животного»⁷.

В этих словах слышится голос самого Достоевского, который через три года напишет одно из самых мрачных своих произведений, «Записки из подполья» (1864). Кто знает, не помог ли ему в какой-то степени Эдгар По в создании героя, столь точно воплотившего в себе «дух упорства»? Во всяком случае, это предположение не лишено оснований. На сходство интонаций указывает и А. Н. Николюкин. У Достоевского, однако, изображению этой «страстишки» посвящена большая повесть, в которой отражены черты российской жизни. У По этот мотив лишь намечен, но связь между двумя произведениями неоспорима.

⁶ Достоевский Ф. М. Три рассказа Эдгара Поэ // Время. Т. I. Кн. 1. 1861. С. 230–231.

⁷ Поэ Э. А. Черный кот // Время. 1861. Т. I. Кн. 1. С. 240–241.

Их роднит и то обстоятельство, что оба писателя противопоставляли в них свой взгляд на природу человека воззрениям писателей иной идеологической ориентации. Эдгар По спорил с трансценденталистами; Достоевский полемизировал с Чернышевским и писателями, разделявшими его исторический оптимизм. Предмет спора — взгляд на природу человека. В этом По и Достоевский оказались союзниками.

Устами своего героя Достоевский дает определение «духа упрямства», или «своеволия», и с пренебрежением говорит о тех мыслителях, которые строят «хрустальные дворцы» и схемы будущих утопий, не опирающиеся на знание человеческой природы. «Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту»⁸.

Как и По, Достоевский иронизирует над оппонентами, которые, по его убеждению, исходят в своих рассуждениях из красивых формул и не знают реальной жизни. «Но ведь вот что удивительно: отчего это так происходит, что все эти статистики, мудрецы и любители рода человеческого, при исчислении человеческих выгод, постоянно одну выгоду пропускают?»⁹ Здесь явно слышна переключка с Эдгаром По, спорившим с философами, которые не замечали склонности человека поступать назло самому себе и находить в этом извращенное удовольствие.

Обращает на себя внимание сходство в построении рассказа «Бес противоречия» и повести Достоевского, при всей разности их масштаба. Первая часть похожа на трактат и полемически направлена против писателей и философов, идеализирующих человеческую натуру, а вторая описывает пагубную страсть героя. Можно говорить и о принципиальном сходстве между безумцами Эдгара По, гонимыми на преступление «бесом противоречия», и антигероем Достоевского, одержимым «тщеславной злобой в подполье». Он, как и герои По, исповедует перед читателем в страшном — и гораздо более изощренном — преступлении: моральном убийстве Лизы — да и себя самого как личности.

Достоевский, конечно, гораздо глубже, чем По, проник в человеческое сердце. Но он признавал за американским писателем поразительную верность в показе души человека, удивлялся силе его проницательности.

Эдгара По называют «отцом современной психологической прозы»¹⁰. Репутация эта основывается главным образом на его психоло-

⁸ *Достоевский Ф. М. Собр. соч.:* В 10 т. М., 1956. Т. 4. С. 153.

⁹ Там же. С. 149.

¹⁰ *Howard W. Introduction // Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, 1971. P. 4.*

гических рассказах. Однако новаторство По в изображении человеческой природы вызывало неодобрение современников. Характерна реакция редактора «Бостон миселани», куда По отдал рассказ «Сердце-обличитель». Генри Такерман отверг его, пожелав получить от автора «что-нибудь более спокойное». В конце концов рассказ напечатал в журнале «Пайониер» Джеймс Рассел Лоуэлл, который был человеком более широких взглядов, понимавшим необходимость отходить от стереотипов во взгляде на человека.

Интересное и по своему глубокое суждение высказала Маргарет Фуллер в статье, опубликованной в «Нью-Йорк трибьюн» в июле 1845 года: «Некоторые из его рассказов вызывают у нас желание, чтобы их автор поднялся на более высокую ступень и написал метафизический роман об уме необычном, сосредоточенном на самом себе, который он так хорошо знает. Это дало бы нам возможность глубже, чем в рамках этих рассказов, познакомиться с жизнью души и питающими ее источниками»¹¹. Однако совет Маргарет Фуллер собрату по перу пропал втуне: жанр «метафизического романа» явно не устраивал писателя, провозгласившего краткость своим эстетическим принципом. И все же Фуллер верно почувствовала направление, в котором будет развиваться психологическая проза.

В маргиналиях По есть небольшая заметка, которая свидетельствует о том, что он сознавал ограниченность доступных в то время средств художественного отражения глубин человеческого сознания. «„Мое сердце обнажено“ — такая книга должна соответствовать заглавию. Ни один человек не решится написать ее. Ни один не мог бы, даже если бы и осмелился. При каждом прикосновении огненного пера к бумаге она бы вспыхнула и обуглилась».

Художественные откровения такого рода появились спустя всего несколько десятилетий. И случилось это в русской литературе — в творчестве Достоевского, о чем американский читатель узнает лишь в конце XIX века, когда ему впервые станут известны произведения Достоевского в переводах на английский язык.

Критики причисляют к психологическим рассказам По еще два, которые представляют определенный интерес для анализа — «Вильям Вильсон» (1839) и «Бочонок амонтильядо» (1846). В первом из них развивается тема раздвоения личности, и он заслуживает рассмотрения как своеобразный этюд о природе человека. Второй же воспринимается скорее как пародия на многочисленные рассказы и романы ужасов, в которых повествуется о замуровывании человека заживо. Подобная трактовка рассказа нетрадиционна и нуждается в обосновании.

Сравнение «Бочонка амонтильядо» с написанными ранее рассказами («Сердце-обличитель», «Черный кот» и «Бес противоречия») по-

¹¹ Цит. по: Fuller M. American Romantic. A Selection from her Writings and Correspondence / Ed. by Perry Miller. Garden City (New York), 1963. P. 215.

могает понять, что тема мести представлена здесь в пародийном плане. Эдгар По возвращается к поэтике арабесок, в частности, «Метценгерштейна», и отходит от уже найденной манеры — *психологического анализа* мрачных сторон человеческой психики. Рассказ содержит целый ряд загадок, требующих расшифровки. Зачем писателю понадобилось прибегать к нагромождению умышленно абсурдных деталей, если рассказ задумывался как психологический? Почему отсутствует даже намек на мотивировку? При первом чтении мы об этом обычно не задумываемся. И это понятно: мы реагируем на умело созданную атмосферу неопределенности и ожидания преступления, но, главное, переживаем эффект клаустрофобии, что подавляет логическое мышление. В результате мы не замечаем оставленных всюду ключей-улик, говорящих о художественном умысле. Кстати, в упомянутых выше подлинно психологических рассказах нет эстетических сигналов, говорящих о наличии второго плана. Здесь же их довольно много.

Во-первых, это дом, палаццо Монтрезора, с обширными катакомбами-подземельем (проходящим почему-то под руслом реки), где разворачивается основное действие, — но подземелье довольно странное. В нем сочетаются три функции: оно служит одновременно винным погребом колоссальных размеров, усыпальницей, где собраны или свалены в кучи человеческие кости и скелеты, и, наконец, камерой пыток. Причем последняя устроена в склепе (сгурт). Замечу, что слово сгурт (подземная часовня, крипта, склеп), трижды подряд употребленное автором, передано О. Холмской как «подземелье». Это типичный случай неоправданной переводческой подмены.

Второй вопрос: чьи кости в таком удручающе большом количестве «украшают» (огпаментед) стены усыпальницы (подземелья, катакомб) семьи Монтрезоров? Если это кости его многочисленных предков, то почему они выставлены напоказ? Более того, почему они лежат вместе с бутылками и бочками вина? Читаем текст: «Мы шли вдоль бесконечных стен, где в нишах сложены были скелеты вперемешку с бочонками и большими бочками?» (ПСС: 4, 266). Кажется, одно это обстоятельство должно бы нас насторожить, но нет!

Никто из критиков не обратил внимания и на следующую абсурдную деталь: «Я взял бутылку, одну из длинного ряда лежавших посреди плесени, и отбил горлышко. — „Выпейте“, сказал я, подавая ему вино». Эпизод повторяется дважды. Причем трудно придумать более неправдоподобного тоста, произнесенного Фортунато: «за здоровье мертвецов, которые покоятся вокруг нас» («to the buried that repose around us»).

Далее: для замуровывания «друга», «благородного Фортунато», Монтрезором был заготовлен раствор извести, хотя встреча их на карнавале произошла, как следует из рассказа, неожиданно. Другая деталь — факелы. Отмечу здесь, что в рассказах, которые могли послужить для По источниками, большое внимание уделяется такой детали, как свечи: потухшая свеча еще более усиливает ощущение клаустро-

фобии. В рассказе По внимание на факелы обращается несколько раз, но тогда, когда герои явно не могли бы производить описанных действий, держа одновременно факел в руке. И, наконец, как мог выбраться из катакомб их хозяин после того, как бросил в почти замурованный склеп (камеру пыток) свой факел?

Абсурдным кажется и конец. Вдумаемся: одержимый безумным страхом, что прикованный к скале Фортунато может вырваться, Монтрезор пытается заколоть его шпагой. Но и этого мало: он перекрывает своим криком жуткие звуки, издаваемые осознавшим свою участь Фортунато.

Но абсурд здесь умышлен: писатель создает его в целях пародирования. Он как бы ненароком вводит в рассказ мотив масонства и масонской символики. Вернее сказать, самой символики здесь нет, кроме лопатки каменщика, но эпизод с упоминанием жеста, якобы тайного знака масонов, кажется абсолютно карикатурным. Можно согласиться с американским исследователем Дейвидом Рейнолдсом в том, что в рассказе есть антимасонский смысл¹². Добавлю попутно, что Рейнолдс усматривает в нем и еще два аспекта: выпад против католицизма и своеобразную проповедь участника одного из обществ трезвости, так называемых «вашингтонцев» («The Washingtonians»).

В конце 1820-х годов Америку охватили антимасонские настроения. Они были связаны с убийством в 1826 году некоего Уильяма Моргана, вольного каменщика из штата Нью-Йорк, который собирался опубликовать разоблачения, направленные против недавних собратьев по ордену. В действиях тайной организации вольных каменщиков американцы увидели угрозу существующим институтам. На волне этих настроений в 1835 году была даже создана антимасонская партия, влившаяся в конце концов в партию вигов. Эхо этих событий можно уловить в рассказе, автор которого, похоже, разделял отношение американцев к масонам.

Трудно понять, почему Томас Мэббот посчитал этот рассказ «наиболее моральным из всех рассказов По» (Mabbott: II, 1252).

Скорее, он содержит зарисовку человеческого садизма.

По прибеж к травестированию приема, знакомого читателю по его предыдущим рассказам. Но вместо исповеди преступника, ожидающего казни и сознающего тяжесть своего преступления, мы видим повествование, в котором нет ни раскаяния героя, ни намека на муки совести. Напротив, рассказчик подчеркивает, какое удовольствие он испытал, услышав лязг цепей на теле почти замурованного Фортунато. «Звук этот продолжался несколько минут, и я, чтобы полнее им насладиться, отложил лопатку и присел на грудкуст ей» (курсив мой. — Э. О.). Опять же, чьих костей — других замурованных друзей, уничтоженных «благородным семейством» Монтрезоров?

¹² Reynolds D. Poe's «The Cask of Amontillado» in its cultural Context // New Essays on Poe's Major Tales / Ed. by K. Silverman. Cambridge, 1993. P. 93–112.

На мой взгляд, этот рассказ неправомерно рассматривать как психологический этюд на тему двойственной природы человека или как художественную трактовку расщепленного сознания. Здесь нет оснований для утверждения о том, что герой-двойник замуровал «часть самого себя», как считают некоторые критики. Нет в рассказе и мотива «фатума», непреодолимой и не контролируемой человеком силы, которая ведет его к самоистреблению. Это не психологический рассказ, а очередная арабеска, на этот раз — на тему мести.

Интересно сравнить «Бочонок амонтильядо» с написанным семью годами ранее рассказом «Вильям Вильсон», который можно рассматривать как ранний вариант художественной разработки темы «беса противоречия». В нем есть и мотив «фатума», и романтическая трактовка того свойства человеческой психики, которое Достоевский назвал «своеволием». Томас Мэбботт, очевидно, имел в виду именно эту особенность рассказа, когда увидел в нем «начало поворота к реализму в творчестве По» (Mabbott: I, 422). По-видимому, речь должна идти скорее не о «реализме», а об отходе от стиля арабесок и повороте к серьезной психологической прозе, не отмеченной чертами иронии и пародии. Не случайно рассказ оказал серьезное воздействие на Оскара Уайльда и Роберта Льюиса Стивенсона: «Портрет Дориана Грея» (1891) и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), несомненно, несут на себе следы этого влияния.

Интересна история создания рассказа. Эдгар По мастерски использовал сюжет, который почерпнул из статьи Вашингтона Ирвинга «Ненаписанная драма лорда Байрона», о чем он сам свидетельствовал в письме к автору. Двойник Альфонсо, героя ненаписанной драмы Байрона, по замечанию Ирвинга, был фигурой аллегорической, олицетворением совести героя. Убив его, Альфонсо убивает себя. Ирвинг предлагал эту тему как сюжет для «писателей или драматургов байроновской школы» (Mabbott: I, 423–424). Эдгар По воспользовался рекомендацией и создал одну из своих лучших психологических новелл. Она написана от первого лица в виде предсмертной исповеди человека, сознающего, что вся его жизнь была цепью отвратительных поступков и страшных преступлений. Герой, не желающий раскрыть свое истинное имя по причине его одиозности, повествует о том, как убил свое второе «я».

По мнению А. М. Зверева, тема рассказа — абсурдность человеческого существования. «Современному читателю „Вильяма Вильсона“, — пишет он, — наверняка трудно будет освободиться от ассоциаций с повествованием Кафки: та же незримая, но всемогущая сила порабощения личности, та же отчаянная и безнадежная борьба за физическое выживание, хотя намеренно не прояснены причины, приведшие к описываемой страшной ситуации»¹³. С такой трактовкой, однако, трудно согласиться.

¹³ Зверев А. М. Цит. соч. С. 217.

В рассказе Эдгар По подробно исследует ступени падения героя, его моральной деградации под воздействием иррациональных побуждений, некой «фатальной силы» (fatality), которая руководила его действиями, внушала неумолимое желание поступать себе назло. Двойник Вильсона имеет две функции: он является голосом совести, а с другой стороны — он, как портрет Дориана Грея, показал Вильсону его собственное страшное лицо, причем дважды. Первый раз — ночью в «академии» преподобного д-ра Брэнсби, второй — во время карнавала в Риме, когда герою показалось, что он увидел в зеркале картину собственного разложения. Этим зеркалом было лицо Вильсона второго.

Тонко угадана писателем и такая деталь: чем позорнее поведение героя и чем слышнее предупреждения его второго «я», тем большей ненавистью он проникается к двойнику и тем дальше пытается убежать от него. Охватившую его манию преследования можно считать признаком начинающейся психической болезни, названия которой во времена По еще не существовало. «Естественное право на своеволие» (natural rights of self-agency), о котором говорит герой, анализируя свою судьбу, по сути дела — инстинкт самоуничтожения, склонность поддаваться соблазну и творить зло — будь то шулерство или разгул.

В психологических рассказах Эдгар По достиг удивительной правдивости изображения темных сторон человеческой психики. Эту особенность творчества американского писателя отметил Валерий Брюсов в начале 1920-х годов. По его словам, рассказы По — «настоящие откровения о глубинах нашей психики, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешимыми проблемами науки»¹⁴. И с этой оценкой русского поэта и критика нельзя не согласиться.

¹⁴ Брюсов В. Предисловие переводчика // По Э. А. Полн. собр. поэм и стихотворений. М.; Л., 1924. С. 8.

Загадка «Эврики»

Трактат По «Эврика» (1848) считают вершиной творческого пути писателя. Он изложил в нем свои воззрения на мир, его возникновение и строение Вселенной. Публикации трактата предшествовала лекция «О Вселенной», которую По прочел 3 февраля 1848 года в нью-йоркском Библиотечном обществе. В ней излагались основные положения «Эврики». Как ни странно, отклики на лекцию в прессе были благожелательными, хотя сам По был ими недоволен. Трактат был опубликован незадолго до смерти писателя и может считаться его духовным завещанием. Именно так относился к нему сам По. В письме Марии Клемм он признавался: «Я не хочу больше жить — после того как закончил „Эврику“». Все равно я больше ничего не смогу создать»¹.

«Эврике» посвящено немало статей и исследований², но все же проблемы, связанные с ее созданием и трактовкой, остаются. Предстоит еще выяснить, насколько выводы По соответствуют современным научным представлениям; как философия, сформулированная в трактате, соотносится с философскими течениями в Европе и Америке; как По смог создать столь всеобъемлющую картину мира, что требует не только научной интуиции, но и огромных познаний в разных областях науки? Все эти вопросы встают перед каждым ученым, обращающимся к загадочному труду американского писателя.

Не исследован и вопрос о том, как соотносятся «Эврика» По и «Принципы природы» (1847) современника По Эндрю Джексона Дейвиса, которого Америка 1840-х годов знала как ясновидящего. Хотя созданное Дейвисом относится к области эзотерического, интерес к нему Эдгара По заставляет серьезно отнестись к этой странице творческой биографии писателя. По всей вероятности, публикация книги Дейвиса послужила толчком и своеобразным вызовом для автора «Эврики». По создал свое эссе «О материальной и духовной Вселенной», но на совершенно иных, чем у Дейвиса, мировоззренческих принципах. Но речь об этом пойдет ниже.

¹ Poe E. A. The letters. Vol. II. P. 425.

² Quinn A. H. E. A. Poe. A Critical Biography. New York, 1969. P. 535–571; Wagenknecht E. E. A. Poe: The Man Behind the Legend. New York, 1963. Ch. 6; Hoffman D. Poe Poe Poe Poe Poe Poe. New York., 1972; Ковалев Ю. В. Космогония Эдгара По // Эдгар По. Эссе. Материалы. Исследования. Вып. 2. Краснодар, 1997. С. 112–146.

В маргиналиях, опубликованных в «Грэмз мэгэзин» в марте 1846 года, По заметил, что хотел бы воплотить в слова озарения, или впечатления души. «Несомненно, что даже частичная запись этих впечатлений поразила бы человечество *совершенной новизной* материала и выводов... Словом, если я когда-нибудь напишу об этом, миру придется признать, что я наконец создал нечто оригинальное»³. Спустя два года писатель выполнил свое намерение. Он опубликовал трактат, запечатлевший в систематизированном виде его научные прозрения. Не случайно он называется «Эврика».

Русские поэты и писатели Серебряного века (Эллис, Сологуб, Бальмонт) воспринимали «Эврику» как мистическое и эзотерическое творение гения⁴. Более глубоко проник в смысл трактата Валерий Брюсов, первый исследователь «Эврики» в России. Он увидел в авторе ученого, философа и художника, причем главную роль в этом триединстве он отводил ученому. Эдгар По, писал он, «чутьем художника угадывал многое такое, что современная ему наука принять отказывалась»⁵.

Трактовка Брюсова помогает соотнести три названные ипостаси автора с тремя манерами изложения, которые характеризуют стиль произведения По. Можно говорить о стиле научном, в котором написана большая часть «Эврики»; философском, оформляющем мысли писателя об общих проблемах бытия — материи, духе, конечности и бесконечности, жизни и смерти, абсолютной и относительной истине, бессмертии души, времени и пространстве как формах существования материи. Третий стиль, поэтический, отчетливо виден в зачине и концовке. Последние, очевидно, должны были придать произведению «романтический» колорит, прикрыть слишком революционные для того времени идеи флером возвышенно-поэтического стиля, не лишённого некоторой патетики. Не случайно автор во вступлении предлагал читателям воспринимать его произведение как поэму. Именно так к нему и относились в отечественном литературоведении на протяжении многих лет. Так его рассматривает, в частности, и Н. А. Шогенцукова⁶. Отметим, однако, что многослойность «Эврики» не дает нам возможность делать однозначные выводы. Научное и философское содержание трактата в каком-то смысле закодировано, и полная его дешифровка станет делом будущего. Но нет сомнения в том, что «Эврика» явилась значимым этапом в развитии американской, да и мировой философской и научной мысли.

³ Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 164.

⁴ Об этом упоминает Джоан Гроссман в книге «Эдгар По в России» (СПб., 1998).

⁵ Брюсов В. Эдгар По // История Западной Литературы / Под ред. Ф. Д. Батюшкова. Т. 3. М., 1914. С. 340.

⁶ Шогенцукова Н. А. Эдгар По // Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 80–86.

Разрабатывать смелые мировоззренческие идеи писатель начал уже в 1838 году, когда опубликовал серию научных статей для «Сазерн литерари месинджер». В 1839–1844 годах созданные им философские диалоги зафиксировали его основные идеи, которые получили развитие в «Mellonta Tauta», законченной к 17 января 1848 года (опубликованной в 1849-м), и «Эврике», появившейся в июле того же года. Эту последовательность важно отметить, поскольку в трактат включена большая часть рассказа, посвященная гносеологии По.

Подробно о его взглядах на способы познания, включающие дедукцию, индукцию и научную интуицию, писал Ю. В. Ковалев в статье, содержащей наиболее полный анализ «Эврики» с научной точки зрения как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении⁷. Основательно изложены им взгляды писателя на возникновение и функционирование Вселенной, отношение к космогоническим теориям Канта, Гумбольдта, Лапласа. Ученый верно заметил, что в тексте «Эврики» «встречаются формулы и утверждения, поражающие воображение читателя XIX столетия... Они представляют собой как бы начальные шаги на пути интуитивного постижения каких-то физических законов»⁸. Сравнивая научный метод писателя с эмпирическим методом Лапласа и дедуктивным методом Канта, Ковалев замечает, что в своей методологии По был ближе к Канту, чем Лапласу⁹. Западные исследователи не упоминают о знакомстве По с теориями кёнигсбергского философа, но он, по мнению Ковалева, мог почерпнуть знание о них из книги Александра Гумбольдта «Космос». Последняя содержала изложение основных космогонических теорий Канта, изложенных в его труде «Всеобщая естественная история и теория неба» (впервые опубликованном анонимно в 1755 году).

По обладал даром научного предвидения, основанным на обширных познаниях в области математики, механики, физики, астрономии. Он предвосхитил некоторые открытия XX века в области астрономии, космогонии (концепции разбегающихся галактик, пульсирующей Вселенной, теории Большого Взрыва, эксцентрических галактик, принципов неевклидовой геометрии — хотя и не знал об открытии Лобачевского). Задолго до Эйнштейна он, по словам английского астронома Артура Эддингтона, «уничтожил бесконечность», то есть признал конечность Вселенной при бесконечности пространства. Он упрекал Гершеля за нежелание признать, что Вселенная находится в состоянии прогрессирующего коллапса, и видел основную причину подобного взгляда в том, что он основан на «абсолютно произвольном представлении о вечной стабильности Вселенной» (Рое: 16, 300).

Так, писатель противопоставил свою концепцию динамической и конечной Вселенной представлению Лапласа о стационарной и беско-

⁷ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 112–146.

⁸ Там же. С. 130.

⁹ Там же. С. 116.

нечной Вселенной. О различии этих двух подходов писал в своей статье Ю. В. Ковалев. Суммируя космологическую теорию По, ученый замечает: «Если (...) изъять Бога из метафизических построений Эдгара По, перед нами останется гипотеза пульсирующей Вселенной, с неясной временной протяженностью циклов, но с вполне определенной их внутренней структурой: первоатом — взрыв — небулярное состояние материи — образование звезд и планет по схеме Канта–Лапласа — дальнейшая консолидация материи — гравитационный коллапс — первоатом»¹⁰.

Эдгар По был хорошо осведомлен о новейших научных достижениях своего времени. Он упоминает, в частности, об открытии, сделанном в России Вильгельмом Струве, определившим скорость света и открывшим звездный параллакс. Ознакомление с книгой Александра Гумбольдта «Космос» позволяет сделать вывод о том, что По, штудировавший этот труд, заимствовал информацию об открытии Струве из книги Гумбольдта. Знал он и о лекциях по астрономии, читанных в середине 1840-х годов в Париже Огюстом Контом, который примерно в эти же годы заложил основы социологии. В своих научных изысканиях По опирался на труды Кеплера и Ньютона, Гумбольдта и Лапласа, Медлера, Никола, Лагранжа, Лейбница, Гершеля, Байи.

На первой странице «Эврики» По заявил, что будет спорить с самыми знаменитыми учеными и мыслителями. Он это делал аргументированно, причем соглашался с наиболее прогрессивными из существовавших тогда концепций¹¹ и предлагал гипотезы, намного опередившие свое время. Именно такой была его концепция о постоянно развивающейся — расширяющейся и сжимающейся — Вселенной, а также представление о бесконечности пространства и конечности Вселенной.

О том, что По был смелым мыслителем, говорит тот факт, что он высказал убеждение в существовании множества вселенных, о чем, кстати, позже писал Уильям Джеймс в труде «Многообразии религиозного опыта», а также друг последнего философ Бенджамин Блад в книге «Множественность вселенных» («Pluriverse»). Эдгар По сделал ряд поразительных догадок, которые еще могут получить (или недавно получили) научное подтверждение, как, например, представление о материальности мысли. В его труде можно усмотреть и смутные догадки о существовании ноосферы, теория которой будет сформулирована В. И. Вернадским лишь в 1940-х годах XX века.

¹⁰ Там же. С. 137.

¹¹ Это, по свидетельству Артура Куинна, признавал астроном Чарльз Оливер (*Quinn A. H.* Op. cit. P. 556). Из недавних работ отмечу статью итальянского астронома Альберто Каппи «Физическая космология Эдгара По» (*Cappi A.* *Edgar Poe's Physical Cosmology // Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society.* 1994. Vol. 35. P. 177–192). Ученый признает, что, используя научные достижения своего времени, Эдгар По смог разработать «самую смелую космологию XIX века» (op. cit. P. 191). За информацию об этой работе я благодарна голландскому ученому Рене ван Слоотену.

Рассуждая о понятии эфира, распространенном среди астрономов, он отвергал его как материальную субстанцию, пронизывающую космос (предвосхитив тем самым научные исследования более позднего времени). По вложил в это понятие иное содержание, близкое к понятию физического поля — электромагнитного или гравитационного. «Я говорю о едва ощутимом *воздействии*, которое, как мы полагаем, всегда сопутствует материи, но проявляется только благодаря ее неоднородности. Этому воздействию (не пытаюсь даже объяснить его внушающую трепет природу) я приписываю различные физические явления — электричество, теплоту, свет, магнетизм, а кроме того витализм, сознание и мысль — словом, явления духовные. Понятый таким образом эфир решительно отличается от эфира астрономов, поскольку для них он материален, а для меня — нет». (Рое: XVI, 305–306). Потребовалось несколько десятилетий научных исследований, чтобы признать тот факт, что поле по своей природе материально. Но По очень близко подошел к разгадке этой тайны природы.

Философские взгляды писателя, изложенные в «Эврике», прояснить гораздо сложнее, чем его научные представления, во многом из-за некоторой терминологической неясности (возможно, намеренной). Понятие Бога, Божества, в философских диалогах наполненное материалистическим содержанием, здесь определено не столь однозначно. Не случайно, очевидно, Бодлер счел необходимым дать пояснение в примечании к своему переводу «Эврики», смысл которого состоит в том, что Эдгар По употреблял понятие Бога не в религиозном смысле, но придавал ему пантеистическое значение¹².

О пантеизме По говорил и Валерий Брюсов. Однако это понятие тоже нуждается в уточнении. Писатель действительно объединял понятия материи и духа, говорил об их идентичности. Но при этом его построения в силу своей научности абсолютно лишены мистицизма, который неразрывно связан с пантеистическим мировоззрением. «Божественный ум» в терминологии По совсем не похож на Высший Разум, как его понимали пантеисты, в частности Эмерсон и немецкие трансценденталисты. Божество Эдгара По близко к божеству деистов, которые отводили ему роль в сотворении мира в результате первотолчка. Но По пошел дальше них: Бог у него действует как некая движущая сила, близкая Мировой Воле, как ее сформулировал Артур Шопенгауэр в 1819 году. Кстати, мысль о близости некоторых положений По и Шопенгауэра высказал в начале века русский символист Эллис (Л. Л. Кобылинский)¹³. В 1980 году об этом говорил эстонский ученый С. К. Кульюс¹⁴.

¹² Рое Е. А. *Eureka*. Paris, 1864. P. 249.

¹³ Эллис (Л. Л. Кобылинский). *Русские символисты*. М., 1910. С. 20.

¹⁴ Кульюс С. К. Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По // Брюсовские чтения 1980. Ереван, 1983. С. 226–236.

Представляется, что мировоззрение По знаменует собой — в самом широком плане — поворот американской мысли от трансцендентального идеализма к идеям позитивизма. Примечательно, что уже в 1921 году Валерий Брюсов назвал По «в большой степени „позитивистом“ по своим воззрениям»¹⁵.

Отход от теологического основания нес с собой и отказ от оптимистического взгляда на мир, свойственного сторонникам идей платонизма и неоплатонизма на американской почве. Поворот философской мысли, который в Европе связывают с именем Шопенгауэра, в Америке впервые был намечен в трудах Эдгара По.

знаком этого поворота было и переосмысление привычных философских понятий, в частности понятия единства, столь существенного для трансценденталистов. Не случайно Патрик Куинн, сравнивавший эмерсоновскую «Природу» и «Эврику» По, признавал: нельзя отделаться от чувства, что «Эмерсон идет в одну сторону, а По — совсем в другую»¹⁶. И хотя ученый неправоммерно, на мой взгляд, сблизил эти произведения, он делает неожиданный вывод: «Для того чтобы утвердить органический, или виталистический, взгляд на жизнь, он [По] создает гипотезу Вселенной на научно-механистической основе. Желая утвердить примат энергии и жизни, он подчеркивает их *волю* к смерти (курсив мой. — Э. О.). Если „Природа“ являет собой недвусмысленное утверждение жизни, то „Эврика“ волей-неволей оказалась поэмой смерти»¹⁷. Последнее утверждение критика кажется сомнительным, однако главное в его словах — признание органической концепции жизни, упоминание о витализме и могуществе воли.

Повторю: идея единства у По принципиально иная, чем у неоплатоников или трансценденталистов.

Единое для По — это первоатом, который путем божественного воления в результате иррадиации (после взрыва) дал жизнь бесчисленному множеству звезд. Так образовалась Вселенная. Достигнув максимально рассеянного состояния, она начинает сжиматься под действием закона всемирного тяготения. Этот процесс писатель назвал, вслед за Гершелем, прогрессирующим коллапсом. Возвращаясь в состояние первоначального единства, Вселенная сокращается до состояния первоатома. После этого процесс должен повториться. Так писатель представлял себе пульсирующую Вселенную. Но вселенных в его картине мира множество (*a limitless succession of Universes*), в них могут быть свои законы и свой Бог: «Каждая вселенная существует сама по себе, независимо от других — в лоне своего Бога» (Рое: XVI, 276).

Подобные рассуждения должны были восприниматься в научных и религиозных кругах Америки как кощунство. Это хорошо понимал

¹⁵ Брюсов В. Цит. соч. С. 83.

¹⁶ Quinn P. F. Poe's «Eureka» and Emerson's «Nature» // Emerson Society Quarterly. 1963. N 31. P. 5.

¹⁷ Ibid. P. 7.

сам По, называвший свои прозрения «радикально противоположными установившимся мнениям своего времени» (Рое: XVI, 198). Действительно, его взгляды на мир и его происхождение были совершенно несовместимы с религиозным мировоззрением. Как известно, Чарльз Дарвин выступил против библейской истории творения в 1859 году. Эдгар По в «Эврике» также спорил с Библией, основываясь на естественнонаучной точке зрения, но делал это на десять лет раньше английского мыслителя. И все же, как Дарвин после него и Ньютон до него, он оставлял за Богом роль «первопричины» всего сущего.

Отмечу здесь небезыңтересный момент из истории восприятия «Эврики» в России. Взгляды американского писателя, изложенные в его трактате, показались царским цензорам чрезвычайно опасными, и в 1871 году Центральный комитет цензуры запретил к распространению бодлеровский перевод «Эврики» «за проповедь пантеизма»¹⁸. Впервые в России трактат был опубликован в 1912 году (в переводе Константина Бальмонта). Попытка осуществить новый перевод в 1990 году удалась лишь наполовину: именно в половинном формате вышел перевод «Эврики», сделанный Дмитрием Прияткиным¹⁹.

Эдгар По, конечно, понимал революционность высказанных им взглядов. Он осознанно выступал против привычных концепций как в области научного представления о мире, во взгляде на человека, так и в методологии познания. Он мог бы, наверное, подписаться под словами Артура Шопенгауэра о том, что целью философии со времен Сократа было «явить нравственный миропорядок как основу физического»²⁰. Именно против подобного мировидения он и направлял всю свою страсть ученого и художника. Не зря писатель включил в текст слова Кеплера, которые звучат как глубоко личное признание: *«Неважно, будет ли моя работа прочитана современниками или потомками. Я могу подождать в своих читателях елей лет ст о. Ждал же Господь шесть тысяч лет, пока не появится на Земле человек...»* (Рое: XVI, 198) (курсив Э. По). Труд По, однако, был востребован гораздо раньше. Критики и ученые обратили на него внимание по крайней мере в середине 1930-х годов.

Развитие научных и философских идей в Европе предопределило появление теорий Дарвина и Гексли, философских концепций Шопенгауэра и Конта, а в Америке конца 1850-х были предприняты первые (после По) шаги в формулировке принципов, предвосхитивших идеи социального дарвинизма. Их сделал Эмерсон в книге «Путь жизни», однако подобные взгляды сосуществовали в его мировоззрении с иде-

¹⁸ См. об этом: Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. М., 1981. С. 344.

¹⁹ По Э. А. Эврика. Опыт о материальной и духовной вселенной // «Сделать прекрасным наш день». Публицистика американского романтизма. М., 1990. С. 301–341.

²⁰ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. М., 1901. С. 612.

ями трансцендентализма. Важно отметить, что в дальнейшем творчестве Эмерсон не смог или не захотел преодолеть эту раздвоенность²¹.

Историки литературы, сопоставляя взгляды Эмерсона и По на Вселенную и Бога и опираясь при этом на трактат «Эврика», приходят к разным, подчас противоположным выводам. Это неудивительно, поскольку автор не давал ясных ответов на многие вопросы, допускал некоторую двусмысленность, и нельзя исключать того, что делал это умышленно. Прежде всего это касается последней части трактата, которую чаще всего и цитируют. Здесь довольно неожиданно упоминается Иегова, неожиданны и совсем не оправданны слова, из которых можно сделать вывод о принятии Эдгаром По теодицеи, что сблизило бы его с Эмерсоном.

Но если внимательно присмотреться, последние страницы значительно отличаются от стилистики научного рассуждения (*discourse*), в которой выдержан почти весь трактат. Здесь ощущается заметный шов, отделяющий основной текст «Эврики» от последней части, которая более всего и может претендовать на то, чтобы называться «поэмой в прозе». А именно так Эдгар По назвал свое произведение в предисловии.

Вспомним слова: «Ну, а Божественное сердце — что это такое? *Э то наше собст венное сердце*» (Рое: XVI, 311). Начиная отсюда, интонация и стиль «Эврики» меняются. Она теряет характер эссе и принимает вид художественной фантазии, описания смутных грез. Голос ученого сменяется иными голосами, и этот текст уже оформлен иначе: он заключен в кавычки, на что исследователи обычно не обращают внимания. «Воспоминания юности (<...> говорят с нами тихими голосами»; романтические мечты Юности противопоставлены, таким образом, трезвому голосу Зрелости, рационалистические рассуждения которого запечатлены в основном тексте. Интересно, что конец трактата напоминает по тональности ранний сонет «К Науке», с его грустью по поводу неизбежно исчезающих мечтаний и грез юности.

На последней странице авторского экземпляра «Эврики» По сделал карандашом приписку, продолжающую по смыслу и по тону патетический речитатив «голосов Юности». Приведу этот отрывок: «Боль от сознания того, что мы вскоре потеряем свою индивидуальность, тотчас прекратится, стоит лишь представить, что процесс, описанный выше, есть лишь процесс поглощения каждым отдельным разумом (*intelligence*) всех других разумов (то есть Вселенной). Для того чтобы Бог мог быть весь во всем, каждый должен стать Богом»²². Константин Бальмонт приводит этот отрывок в послесловии к переводу писем По к женщинам и сопровождает его следующим восторженным пассажем: «Эти сверхъчеловечески прекрасные слова, этот радостный зов

²¹ См. об этом: Осипова Э. Ф. Ральф Уолдо Эмерсон. Писатель и время. Л., 1991. С. 106–118.

²² Quinn A. H. Op. cit. P. 555.

на вершины высочайшего зренья, величайшей мощи, волеья безграничного и блеска чистейших кристаллов — этот клич Вестника, что пришел не отсюда, заблудившаяся Елена Уитман называет гордым самоутверждением и говорит, что здесь изобличается таинственное отъединение от Божеского сердца, тогда как именно здесь единственно верное к нему устремление, если оно должно понято умным и любящим сердцем»²³. Как видим, Бальмонт иначе воспринял основной пафос «Эврики», чем Эллис или Брюсов. Кажется, что для него главное — речи, которые ведут «тихие голоса Юности», а не научные рассуждения «Зрелости».

Однако при определении научных и философских взглядов писателя важны именно последние. Не забудем, что для По универсальным правилом был принцип «консистентности», то есть согласованности всех частей целого (а последняя часть никак не согласуется с остальной частью трактата). Вспомним и о том, что в философских диалогах изложение важных мировоззренческих идей составляло один план, а псевдоромантические фантазии — второй. Не случайно поэтому, что критики и исследователи столь различны в своих оценках. Вот лишь некоторые — весьма разноречивые — мнения исследователей относительно сущности «Эврики».

О несхожести космологии Эдгара По и естественнонаучных взглядов Эмерсона писал американский критик Фредерик Коннер²⁴. Механико-корпускулярная теория Вселенной для По, в отличие от Эмерсона, считал он, была доминирующей. Более того, Коннер видит в авторе „Эврики“ предшественника натуралистов из-за его научного подхода к миру и отказа от моральных оценок. Свою мысль он развивал следующим образом: «Если задаться вопросом, почему человек таков, какой он есть, мы получим ответ (который дает космология „Эврики“), не похожий на тот, что дают Платон, Данте или Эмерсон; человек — не приближение к идеалу, но результат взаимодействия частиц, повинующихся математическим законам движения и силы»²⁵.

Более осторожен в оценках Эдуард Вагенкнехт. Признав, что в трактате По прочитываются идеи эволюции, критик отмечает странную непоследовательность во взглядах писателя на человека: «В философии По человек без Бога — ничто, а его сила и слава осуществляются только тогда, когда он соединяется с Богом, как это описано в конце трактата»²⁶. Он говорит об изменении взглядов писателя по сравнению с 1844 годом, когда было написано «Месмерическое откровение»; более того, видит мировоззренческий сдвиг даже внутри трактата.

²³ Бальмонт К. Прощальный взгляд (Послесловие переводчика) // По Э. Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 490–491.

²⁴ Conner F. Cosmic optimism. A study of the interpretation of evolution of American poets from Emerson to Robinson. Gainesville, 1949.

²⁵ Ibid. P. 89.

²⁶ Wagenknecht E. E. A. Poe. The man behind the legend. New York, 1963. P. 259, 230, 218.

Приняв слова По из последней, «фантастической» части «Эврики» на веру, другой исследователь, Луис Бруссар, замечает: «Сверхдуша из трактата Эмерсона — это и есть Бог, о котором По говорит в «Эврике»²⁷. И далее: «То, что он смог излить свое отчаяние в романтическом заключении, гораздо более эффективно говорит о нем как о романтике, чем использование готических декораций и сверхъестественных явлений или даже излияний его горящего сердца»²⁸. Смысл «Эврики» для критика, таким образом, свелся к последним страницам, основной текст — со всеми изложенными в нем научными прозрениями и философскими убеждениями — остался втуне.

Ричард Томпсон высказал иную, совсем не похожую на предыдущие, точку зрения. Абсолютизируя иронию, которой проникнуты многие из произведений По, критик видит ее и в «Эврике». «Вселенная весьма похожа на гигантский розыгрыш (hoax), который Бог устроил человеку, — именно эта идея является основной, хотя и подспудной, мыслью в эссе По о Вселенной». И еще: «Таким образом, ирония, розыгрыш, шутка как прием поэтики имеет параллели как в художественном творчестве По, так и во всей его философии; подобное видение мира пронизывает все уровни писательского творчества»²⁹. Однако трудно согласиться с тем, что «ироническая философия По нигде так сильно не проявляется, как в торжествующем утверждении порядка и цели во Вселенной „Эврики“»³⁰. Прямо противоположную точку зрения высказал несколько ранее Даниэл Хоффман в книге с весьма необычным названием («По По По По По По По»). К философским и научным идеям «Эврики» (за исключением ее концовки) он отнесся вполне серьезно.

Приведу еще два мнения, высказанных американскими критиками разных методологических ориентаций. Джоан Дейан, например, усматривает в трактате выражение эротики и в лексике, свойственной феминистским изысканиям, пишет об «андрогинности Вселенной» у По, о «страсти к слиянию» как признаке этой Вселенной³¹. Харви Аллен в середине 1930-х годов признавал, что от трактата «нельзя так просто отмахнуться», но не был готов увидеть в нем глубокие истины или прозрения. В лучшем случае, писал критик, он представляет собой «тонкое и весьма сложное упражнение в софистике»³². По его мнению, Эдгар По был болен физически и умственно, но, несмотря на это, его трактат свидетельствует о большой логической проницательности, поразительной широте и силе, поскольку в нем синтезированы определенные научные тенденции начала XIX века»³³.

²⁷ *Brussard L. The measure of Poe. Norman, 1969. P. 49.*

²⁸ *Ibid. P. 67.*

²⁹ *Thompson G. R. Op. cit. P. 165, 166.*

³⁰ *Ibid. P. 187.*

³¹ *Dayan J. Poe's Women: Feminist View // Poe Studies. 1993. Vol. 26. N 1. P. 5.*

³² *Allen H. Israfel. New York, 1934. P. 591–592.*

³³ *Ibid. P. 592.*

С тех пор как Харви Аллен высказал это мнение, критики продвинулись далеко вперед в изучении «Эврики» и признали в Эдгаре По провозвестника научных открытий XX века.

Познание законов Вселенной, похоже, было главным для По. С какой страстью он нападает на эмерсонянцев и мистиков, сведенборгианцев и ясновидящих, вроде Дейвиса, пытавшихся постичь физические законы либо с помощью трансцендентальной интуиции, либо иными иррациональными способами! Как едко говорит о Лейбнице — при всем уважении к его математическим и физическим теориям, — который, не найдя решения в научной области, обращался к сфере метафизической! При этом По, очевидно, имел в виду учение Лейбница о предустановленной гармонии и его трансцендентную телеологию. Сам он признавал телеологию, но в форме всеобщей взаимной согласованности, когда все взаимно приспособлено. Цель материи, говорил он, в том, чтобы рассеяться и затем вернуться к единому целому. Приведу небольшой отрывок из рассуждений По о Лейбнице (в переводе Д. Прияткина): «Ньютон или Лаплас, отыскивая принцип и не найдя ничего *физического*, вполне удовлетворились бы выводом, что никакого принципа нет вовсе; но почти невозможно представить себе, чтобы Лейбниц, исчерпав все возможности поиска во владениях Физики, не ступил бы сразу, бесстрашно и с надеждой, в давно знакомые ему уголки царства Метафизики. Он, *бесспорно*, бродил здесь в поисках сокровища и не нашел его в конце концов потому, видимо, что волшебный его проводник, Воображение, не был достаточно зрелым и достаточно образованным, чтобы указать ему верный путь»³⁴.

Сам По не любил блуждать, как он выражался, в «туманном царстве Метафизики». Ясность, рациональность, доказуемость — эти качества отличают повествовательную манеру По в его трактате от стиля эмерсоновских эссе или спиритуалистических откровений Дейвиса.

В своих научных построениях он отвергал методологический принцип аналогии, заведший, по его словам, «многих философов в тупик». Писатель не раз подвергал сомнению правомерность аналогий в своих спорах с трансценденталистами, а в «Эврике» на ином — уже научном — материале он повторил эту мысль. В связи с критикуемой им гипотезой Медлера По упомянул французского социалиста Фурье, идеями которого тогда увлекались многие американцы, в том числе и трансценденталисты, перестроившие свою колонию Брук-Фарм на основе фаланги. Фурье, как известно, создал теорию всемирного единства, согласно которой главной движущей силой в жизни человека, общества и Вселенной является «притяжение по страсти». По этому поводу Эдгар По не без иронии заметил: «Едва ли стоит даже смеяться над этими фантазиями (reveries) Фурье» (Рое: XVI, 294).

³⁴ «Сделать прекрасным наш день». Публицистика американского романтизма. М., 1990. С. 326.

Отвергал он и мистицизм трансценденталистов — как американских, так и немецких, которые полагали возможным с помощью трансцендентальной интуиции постигать вещи-в-себе: Бога, Бесконечность, Бессмертие, Высший моральный закон. «Есть люди, — писал он, — которые заняты тем, чтобы достичь недостижимого. И они легко добиваются (с помощью жаргона, принятого среди единомышленников, для которых темнота и глубина — синонимы) репутации людей глубокомысленных, вроде каракатиц (a kind of cuttle-fish reputation for profundity). Но ведь лучшее качество мысли — ее способность познать себя. Без всякого преувеличения можно сказать: самый густой туман, окутывающий сознание, это тот, что простирается до границ нашего мышления и скрывает их, делая недоступными для познания» (Пoe: XVI, 204).

Дейвис считал, что ему «ведом *modus operandi* Вселенной, от мельчайших деталей до общих законов»³⁵. Его космологические теории наверняка интересовали Эдгара По. Об отношении его к Дейвису пишет Сэмюэл Деймон, посвятивший теме «По — Дейвис» несколько страниц своей книги. Он полагает, что влияние ясновидца сказалось на «Эврике», «блестящем, но безумном творении, не слишком отличном по структуре от „Принципов природы“»³⁶. Оставляя в стороне оценку критиком трактата По, учтем, тем не менее, его слова о возможном влиянии лекций Дейвиса на автора «Эврики».

Книга Дейвиса впервые появилась в Нью-Йорке в 1845 году и была перепечатана в Лондоне в 1847 году. Таким образом, По мог знать не только о лекциях ясновидца, но и читать изложение высказанных им идей в упомянутой книге. Изложенная в ней теория происхождения Вселенной и строения Солнечной системы, полученная в виде озарения, должна была внушать научно мыслящему писателю чувство скептицизма. Кроме того, мировидение Дейвиса напоминало тот взгляд на мир, который был свойствен неоплатоникам и трансценденталистам, но чужд самому По. Фраза о «cuttle-fish reputation for profundity» могла относиться не только к не любимым Эдгаром По эмерсонянцам, но и к Дейвису.

Сарказм писателя станет понятнее, если сравнить некоторые положения «Принципов природы» и «Эврики». Автор первой стремился, по его словам, «решить загадку Вселенной», но и По ставил перед собой такую задачу. Его методы, однако, были иными. Они включали в себя индукцию, дедукцию, рациионацию плюс интуицию (научную интуицию, а не трансцендентальную). По не мог принять результаты, полученные в результате мистического транса, без подключения рационального мышления. Что касается философских рассуждений Дей-

³⁵ *Davis A. J. The Principles of Nature, Her Divine Revelations, and a Voice to Mankind.* Vol. 1. London, 1847. P. 51.

³⁶ *Damon S., Thomas H. Chivers, friend of Poe. A strange chapter in American literary history.* New York; London, 1930. P. 158.

виса, то их стиль, напоминающий стиль ранних произведений Эмерсона или мистических откровений Сведенборга, мог стать предметом пародии для По. Приведу несколько отрывков из трактата Дейвиса в качестве иллюстрации. «Всемогущее и вечное Совершенство (Perfection), обитающее в Вихре Вечности, постоянно и вечно выдыхает из себя эти невыразимые совершенства (excellences). Его дыхание мощным волением своим дает жизнь бесчисленным системам миров, форм, сущностей»³⁷. Предложения из патетического эпилога к «Эврике» можно воспринять как саркастический парафраз некоторых пассажей из книги Дейвиса. На этот факт обычно не обращают внимания. Исключение составляет Сэмюэл Деймон, но он как раз сарказма и не видит. «Ясновидец из Поукипси», как Дейвиса называли современники, постоянно говорил об «амелиорации», «росте славы и совершенства», «всеобщем соответствии и аналогии», «моральном Принципе», магнетизме как эфире, «законе истины, исходящем из Великого Положительного Ума и понижающем все сферы жизни», «бесконечной Благости». Кроме этого, в его трактате мы встречаем частые упоминания всеобщей, небесной Божественной Любви; жизни духов после смерти, «воспарении духов к высшим обществам их новой обители»³⁸.

В книге Дейвиса положения небулярной теории Лапласа перемешаны с излияниями подобного рода, и все это в целом представляется довольно странным продуктом. По словам Деймона, ясновидец излагал систему мира «в основном в духе Сведенборга и Фурье», и основана она была на таких аксиомах, как «гармония, единство, взаимозависимость и Добро»³⁹. Эдгар По, как известно, отвергал аксиоматическое мышление. Примеров же подобного рода построений в книге Дейвиса множество. Так, весьма в духе Эмерсона (Сведенборга) Дейвис говорит о том, что «все вещи суть знаки Высшей Небесной Силы». По тоже упоминал понятия «Божество», «Божественное», однако в совершенно ином контексте. Он говорил о «Божественном замысле в создании звезд», «Божественной приспособляемости (Divine adaptation)» в отличие от «конструктивности человеческого разума (human constructiveness)», однако он не пользовался таким неоплатоновским понятием, как «Благо». Его телеология разительно отличалась от мировидения Дейвиса и трансценденталистов, веривших в то, что целью божественного промысла были благо человечества и его моральное совершенство.

Среди тех, чьи взгляды По высмеивал как легковесные или попросту ошибочные, были не только его заклятые враги из Бостона или Конкорда, но и те, кого он называл «охотниками за фантазиями (divers for crotchets)». Подобными «ныряльщиками», в представлении писателя, были разного рода мистики и идеалисты. К ним он причислял и поэта

³⁷ Davis A. J. Op. cit. P. 155.

³⁸ Ibid. P. 658.

³⁹ Damon S. Op. cit. P. 157.

Томаса Чиверса, с которым был одно время дружен. Показательно, что книга Дейвиса дала толчок как По, так и Чиверсу, с той разницей, что результат оказался абсолютно противоположным. Чиверс создал произведение в духе Сведенборга, называвшееся «Искание Истины, или Новые откровения в области психофизиологической природы человека» (1848). Оба писателя, замечает Деймон, «начинают и кончают упоминанием Бога, однако они расходятся абсолютно по всем пунктам»⁴⁰. Расхождение это также указывает на существование разных по направленности философских течений в американской мысли тех лет.

По представлял себе грядущее развитие науки как результат широкого распространения образования и наличие обостренного воображения у отдельных носителей рационального знания. Тогда произойдет следующий процесс: «Теории наших Кеплеров, наших Лапласов будут корректироваться — уточняться — понемногу очищаться от шелухи несоответствия (*chaff of inconsistency*) — до тех пор, пока, наконец, перед нами не предстанет абсолютное соответствие...» (Рое: XVI, 196). Во многом Эдгар По оказался прав. Предсказать будущие научные открытия удалось не только гениальным ученым, вроде Кеплера, но «широко образованным людям, обладающим ярким воображением» (Рое: XVI, 196), к коим По, очевидно, не без основания причислял и себя. Он цитирует слова Кеплера, имевшие для него и личный характер: «Я знаю механику Вселенной. Вот она. Я угадал ее *душой* — я постиг ее исключительно с помощью *интуиции*» (Рое: XVI, 197). Интуиция, о которой По говорил как о высшей способности познания, должна была опираться на обширное рациональное знание. И в этом — еще одно отличие гносеологии По и тех, кого он презрительно называл «охотниками за фантазиями».

Рассуждения По, изложенные в «Эврике», конечно, сложны для восприятия, ибо рассчитаны на значительное умственное усилие и определенную подготовку. Но писатель надеялся на то, что его поймут — если не современники, то потомки. Действительно, уже в середине XX века стало очевидно, что послание Эдгара По будущему представляет собой стройную научную систему. К построению ее писатель шел в течение последних десяти лет жизни.

⁴⁰ Ibid. P. 166.

Природа в творчестве По

Природа для романтиков — понятие ключевое. В ней видели отражение высшей субстанции; а ее нерукотворная красота считалась идеалом гармонии и совершенства. В творчестве Брайанта, Уитьера, Лонгфелло, Торо, Эмерсона, а также близких им по мировоззрению художников Гудзонской школы живописи она предстает как образец, как единство Красоты, Истины и Блага. В законах природы романтики видели отражение высших установлений, которые и направляют жизнь человечества. В ней искали символы, черпали образы и тропы, как об этом прямо говорил Генри Торо в «Уолдене», находили источник вдохновения. Слияние с природой романтики считали одним из способов построения нравственной утопии.

Поэтические зарисовки природы Новой Англии, созданные Торо и в какой-то степени Эмерсоном, занимают особое место в американской литературе. Прерии и дикие леса Америки воспел Джеймс Фенимор Купер; скромную красоту новоанглийской природы описывал и Натаниел Готорн; Герман Мелвилл сделал морскую стихию фоном своего романа «Моби Дик».

У Эдгара По, однако, природа исполняет иную функцию, чем в произведениях его современников. Обстоятельство это не привлекло, однако, должного внимания критики. В отечественном литературоведении практически нет упоминаний об отношении По к природе, а в тех немногих публикациях, где речь об этом идет, взгляды писателя на природу рассматриваются как традиционно романтические¹.

В пейзажных новеллах По задает нам загадки, которые не так просто разгадать. Как понять смысл, заложенный в новеллах «Пейзажный сад» (1842), «Поместье Арнгейм» (1847), «Домик Лэндора» (1849), «Утро на Виссахиконе (Лось)» (1844)? Почему изображенная в них природа столь странна и столь нарочито искусственна?

Представляется — и это подтверждает приводимый ниже анализ, — что По шел против течения, пародируя распространенные в поэтике романтизма приемы. В описаниях природы он подчеркнул антиромантически. Приемы, к которым он прибегал в арабесках, можно обнаружить и в, казалось бы, серьезных пейзажных новеллах. Вме-

¹ Шогенцукова Н. А. Цит. соч. С. 58–64.

сто поэтических зарисовок, приподнятого тона, долженствующего внушить читателю возвышенные чувства, мягкого юмора, свойственно-го, в частности, Торо, мы видим нагромождение деталей, избыточность описаний, откровенное нарушение меры, хотя мера была для По непременным условием хорошего вкуса. И вновь писатель использует рассказчика для того, чтобы внушить читателю мысль: странный, граничащий с абсурдом пейзаж — прекрасен и возвышен.

Теоретические положения о том, как можно создать «чистую красоту» в природе, содержатся в рассказе «Пейзажный сад», который скорее похож на эссе. В нем автор опирается на рецензию, опубликованную в журнале «Арктурус» на только что вышедшую книгу Анджо Даунинга «Трактат о теории и практике ландшафтного сада» (1841). Устами Эллисона рассказчик говорит о двух типах ландшафта: естественном, или природном, и искусственном. В первом случае соблюдать *соотношения размера, пропорций, цвет а* — это требование «софистов», не способных к творчеству, лишенных подлинного воображения и ориентирующихся на вкусы толпы. Сам По, однако, сформулировал в «Философии композиции» необходимость именно соразмерности и согласованности частей, то есть «консистентности». Герой По отдает предпочтение искусственному ландшафту, который воплощает более возвышенную и изысканную красоту благодаря «специальным эффектам и чудесам» (Mabbott: I, 709).

Слова Эллисона туманны, их метафизическая суть скрыта за покровом мистических рассуждений в духе Сведенборга, к поклонникам которого сам По не относился. Так, Эллисон верит в существование неких надмирных, «духовных» существ, которые способны улучшить искусство Творца и облагородить природу. «...Вообразим, к примеру, ландшафт, где сочетаются простор и определенность — который одновременно прекрасен, великолепен и *ст ранен*, и это сочетание показывает, что о нем заботятся, его возделывают, за ним наблюдают существа высшего порядка, но родственные человеку, — тогда сознание *участ и я* сохраняется, в то время как элемент искусства приобретает характер промежуточной или вторичной природы — природы, которая не Бог и не эманация Бога, но именно природа, то есть нечто, сотворенное ангелами, парящими между человеком и Богом» (ПСС: 4, 104)².

Мир, созданный воображением Эллисона, словно предвосхищает абсурдный в своей искусственности мир Дез Эссента из романа Гюисманса «Наоборот», появившегося на сорок лет позже. Герой По стремится «улучшить» природу и создать земной рай — без «недостатков и излишеств (*many excesses and defects*)» (Mabbott: I, 707), которые «оскорбляют глаз». Идеалом красоты природы в живописи для него были не пейзажи Томаса Коула, что примечательно, но классицистические пейзажи Клода Лоррена, холодная декоративность которых не могла

² Перевод В. Рогова.

быть близка сердцу романтика. Даже в этом можно усмотреть скрытую ироничность автора. Начиная рассказ с рассуждений о неспособности человека к совершенствованию, он с иронией говорит о ложности теорий Тюрго, Прайса, Пристли, Кондорсе, пропагандировавших усовершенствование и прогресс в обществе. Иллюстрации того, как можно «улучшить» природу, окрашены скрытой, а в «Поместье Арнгейм» и явной иронией.

Если для романтиков единение с природой было необходимым условием достижения счастья, то для героя По таковым условием было «избавление от обыденных забот рода человеческого вкупе с большим количеством прямого счастья, нежели представлялось госпоже де Сталь в самых восторженных ее мечтах» (ПСС: 4, 104). Имя Жермены де Сталь здесь — знак, указывающий на антиромантический подтекст. В рассказе 1842 года, который кончается приведенной фразой, смысл этот не столь очевиден, как в «Поместье Арнгейм».

«Поместье Арнгейм» является продолжением «Пейзажного сада», причем две трети его практически без изменений повторяют текст первого рассказа. Последняя же часть, описывающая созданный Эллисоном «райский уголок», весьма примечательна. Земной рай сконструирован в согласии с теорией, прямо противоположной той, на которую опирались американские романтики. Большие расстояния, дальние перспективы, вид с вершины горы, столь любимый Брайантом или Торо, — все это, по мнению героя По, мешает человеку чувствовать себя наедине с природой. Космическое единение с миром, важное для романтика, герою По совершенно чуждо.

Поместье, построенное Эллисоном, напоминает готическую усадьбу, а путь к ней лежит по сказочной местности. Но сказочность эта носит весьма странный характер. Речка, протекавшая среди крутых и обрывистых берегов, «делала тысячи поворотов, так что вперед можно было видеть не более чем на фуллонг» (Mabbott: II, 1279), иначе говоря, двести метров. За этой странностью следуют другие. Русло превращается в ущелье весьма необычной формы: его «стены» поднимаются на триста-четыре метра, но при этом «наклоняются друг к другу в такой степени, что практически заслоняют дневной свет» (Mabbott: II, 1279). Внутренние склоны этих скал поросли кустами (что вообще представить невозможно), а «длинный, перистый мох (long plume-like moss)», «свисавший с кустарников», вызывал чувство мрачного уныния (*funereal gloom*). Человек, даже поверхностно знакомый с природой, не может не почувствовать в этом описании подвоха. Однако читатель поддается гипнотической силе слов и, как правило, подвоха не замечает, принимая странность за романтический прием.

Автор продолжает играть с читателем, предлагая ему в качестве идеального пейзажа «необычную симметрию, поражающее воображение единообразие, что-то поистине колдовское». «Ни единого сучка — ни одного увядшего листка — ни одного камешка, который лежал бы не на своем месте — ни полоски черной земли нигде не было

видно» (Mabbott: II, 1279). Но красота эта настораживает своей искусственностью. Подозрения о том, что По дурачит читателя — или пародирует некие поэтические приемы, — усиливаются по мере развития действия. Собственно, действия-то в новелле и нет, есть лишь описание путешествия по реке. В этом жанре написаны многие произведения романтиков. Но рассказ По, при внимательном прочтении, воспринимается не как еще один образец такого жанра, а как пародия на него.

Итак, путешественник, наконец, попадает в замкнутое пространство, ограниченное горами, в центре которого находится круглое озеро диаметром примерно в полкилометра. Взгляд путешественника «четко различает» на *большой глубине* (?) «густую массу» алебастровых камешков; блестящая поверхность озера отражает цветущие склоны гор, которые расходятся от поверхности воды под углом в 45 градусов и поднимаются на высоту примерно четырехсот метров. Эти подчеркнута неромантические детали дают нам право задаться вопросом, ответ на который очевиден: могут ли отражаться в воде берега, расположенные таким образом?

Цифры, обилие которых нельзя не заметить, даны, конечно, не случайно: автор словно предлагает нам некий рационалистический способ прочтения рассказа. Представим себе горное озеро без берегов (tarn). Окружающие его горы сплошь покрыты цветами, без единого видимого зеленого листочка. Принцип правдоподобия, на котором так настаивал По в своих эстетических трактатах, откровенно и многократно нарушен. Но замечаем ли мы это, загипнотизированные поэтическим слогом повествования? При однократном чтении, скорее всего, нет, даже тогда, когда сгущение качества достигает невысказанного уровня.

Следующая цитата дает пример избыточности, которая противопоставлена романтическому описанию природы. «Зритель словно ощущал пышность, теплоту, цвет, покой, гармонию, мягкость, нежность, изящество, чувственность и удивительную культуру, которая наводила на мысль о существовании новой породы фей — прекрасных, трудолюбивых, наделенных тонким вкусом. Когда глаз скользил вверх по многоцветному склону (...) казалось, что с неба низвергается поток рубинов, сапфиров, опалов и золотых ониксов» (Mabbott: II, 1280). Здесь можно провести некоторую параллель с уже упоминавшимся романом «Наоборот», столь повлиявшим на Оскара Уайльда. Прием, который помогал Пюисмансу противостоять натуралистической эстетике, служил По для пародирования эстетики романтической.

Последние две страницы рассказа написаны в духе арабесок, со всеми свойственными им особенностями. Здесь и «легкой челн из слоновой кости» (отметим оксюморон!), разрисованный снаружи и внутри ярко-красными арабесками, и «отделанное перьями (а не „легкое, как перышко“, как в переводе В. Рогова) весло из атласного дерева», и божественная мелодия меланхолической музыки, создаваемая движением

челна по воде. Есть в тексте и плохо скрытые противоречия. Создавая образ, автор тут же его разрушает.

Основной признак описанной здесь природной красоты — ее унылая и безвкусная искусственность, замкнутость, отсутствие перспективы. Попытаемся представить себе то, о чем так детально пишет Эдгар По: вот бесконечно извинаяющаяся каменная стена высотой в пятнадцать метров, которая то подступает к берегу (на девять метров, как скрупулезно отмечает рассказчик), то отдалится от него на сто восемьдесят метров, причем повторяет бесчисленные извивы реки. Иначе как не поддающимся воображению абсурдом, назвать этот образ нельзя.

Представим себе *стесанные отвесно* каменные стены, покрытые зарослями плюща и клематиса, жимолости и шиповника. Природная перспектива здесь искажена, причем довольно искусно.

Геометрия По-художника позволяет многое: поставить поверхность перпендикулярно к земле и прикрепить к ней кусты; поместить орешник в пространстве за высокой каменной стеной (которое он называет *domain*) и перекинуть его ветви через каменную преграду так, что они будут касаться воды, по которой проплывает челн.

Пространство для него — относительно, декоративность — абсолютна. По играет с пространством и сочетает несочетаемое так, как много позже это будут делать художники ХХ века, например, Сальвадор Дали. Это уже не эстетика романтизма, а в каком-то смысле предвосхищение эстетики сюрреализма. Не случайно описания в этих рассказах и пленяют, и озадачивают.

Смещение перспективы, постоянное нарушение условности — характерный для По прием. Как мы помним, озеро окружено со всех сторон горами одинаковой высоты, за исключением расщелины (*vista*) в дальнем его конце. Не достигнув ее, рассказчик уже описывает вид, который должен, как кажется, открыться за ней: слева — узкая стена вдоль берега, которая отделяет поток от расположенного за ней пространства (*domain*). Поверх стены перекинуты ветви гигантских деревьев (среди которых назван и орешник!), опускающиеся в воду уже по эту сторону ее. Но тут оказывается, что мы — вместе с рассказчиком — еще не добрались до расщелины и только сейчас приближаемся к «ее воротам» (в переводе неточно, хотя и красиво: к «воротам перспективы»). Рассказчик следует через открывшуюся слева протоку (*channel*). Точка зрения незаметно для читателя все время меняется. Если высота стены — пятнадцать метров, то как сидящий в челне человек мог сказать: «А что там, за стеной, не видно из-за непроницаемой лиственной завесы»? Так автор, с помощью рассказчика, дурачит читателя, который, как зачарованный, следует за капризами его воображения и не замечает странности некоторых пассажей, вроде следующего: «The boat, nevertheless, glides magically into the winding channel; and here the shore opposite the wall is found to resemble that opposite the wall in the straight vista» (Mabbott: II, 1282). Но понятие *straight vista* не было до этого употреблено ни разу!

Наконец, рассказчик, двигаясь все время влево по все более коротким изгибам реки, достигает неких таинственных врат. Гигантские двери сделаны из «отполированного», или «блестящего» (burnished), золота, покрыты чеканкой и «резьбой». (Здесь очередной сбой: резьба бывает по дереву и слоновой кости, но не по золоту.) Читатель не сразу замечает, что дверь эта вделана в стену, которая перегородивает реку «под прямым углом», то есть перпендикулярно к течению реки. Эту деталь, а также другие рассеянные в тексте эстетические ключи можно было бы не заметить, если бы автор так упорно не привлекал к ним наше внимание. Вдруг мы выясняем, что главный поток, закручивавшийся все туже, устремлен влево, а челн, влекомый неведомой силой, проплывает в растворившиеся врата. Он неудержимо скользит вниз, в долину.

Что же здесь открывается взгляду? Ограниченное пространство (domain), окруженное лиловыми горами, у подножия которых течет река; здесь летают неведомые птицы и цветут райские цветы, текут многочисленные реки. В центре амфитеатра возвышаются причудливые башни, террасы и минареты. Так это Аркадия или Аид, Рай или царство мертвых душ, откуда нет выхода? Совершенно ясно, что это не «поместье», как обычно переводят название рассказа.

Посмотрим внимательнее, в каком контексте здесь впервые употреблено слово *Arnheim*. Абзац этот позволяет нам приблизиться к казавшейся до сих пор неразрешимой загадке. Приведу его полностью. «Только к концу четвертого года поисков мы обнаружили местность, которую Эллисон остался доволен. Не стоит и говорить, где эта местность находилась. Недавняя смерть моего друга открыла доступ в его владения некоторым разрядам посетителей, в результате чего *Арнгейм* приобрел ореол тайны, а легенда о нем похожа на ту (хотя и бесконечно превосходит ее), которая связана с усадьбой Фонтхилл» (Mabbot: II, 1278). Таинственность, неясность, введение мотива смерти, описание «странного» мира, куда «открыт доступ... некоторым разрядам посетителей», но откуда нет выхода — все это наводит на мысль о том, что По описал царство мертвых, Аид, куда низвергаются души умерших.

По создал эту арабеску, совместив живописную декоративность «чистого искусства» с хорошо спрятанной усмешкой. Именно поэтому не следует трактовать новеллу как «учебник достижения красоты», «руководство к действию» или видеть в ней «развернутую концепцию творчества Эдгара По»³. Трудно согласиться с заключением Н. А. Шогенцуковой о том, что По «создал свой Артистический Эдем, где за „вратами перспективы“ ждет не только волшебно парящий дворец, но и весь Универсум. Воссоздав его, По приблизил человечество к Красоте и Истине и тем самым приблизил его к возвращению в Эдем...»⁴.

³ Шогенцукова Н. А. Цит. соч. С. 62.

⁴ Там же. С. 63.

Автор играет с читателем, снижает высокие для романтиков понятия с помощью разнообразных стилистических приемов, а то и просто доводит их до абсурда. В этой пейзажной новелле нет природы — в том смысле, который вкладывали в понятие романтики. Тема природы использована писателем для создания произведения «чистого искусства», декоративного по своей сути и лишенного философского подтекста.

Еще более странный рассказ на сходную тему стал последним опубликованным произведением Эдгара По. «Домик Лэндора», появившийся в печати в июне 1849 года, имеет подзаголовок «Дополнение к „Поместью Арнгейм“». На этот раз автор ведет рассказчика по дорогам и тропинкам местности, расположенной в штате Нью-Йорк, недалеко от реки Гудзон. Конкретная географическая увязка, однако, мало меняет характер повествования.

На первый взгляд, это рассказ о природе, однако при более внимательном прочтении мы обнаружим, что природа для По превращается в своеобразную каменоломню, из которой автор черпает строительный материал для своих фантазий. Он экспериментирует, создавая различные сочетания природных явлений с целью создать новый, неожиданный и невиданный дотоле эстетический эффект. Материалом ему служат деревья, трава, цветы, камни, речки и ручейки, животные, птицы и рыбы. Но они описаны не пером натуралиста, любителя и знатока природы. Метод По — соединить их в максимально необычных сочетаниях — не укладывается в рамки ни романтического, ни реалистического описания. Его смелая теоретическая установка на достижение новых эффектов (путем соединения в одной композиции разнородных элементов) не могла быть в то время реализована ни в литературе, ни в живописи, где еще господствовал романтизм.

В отличие от готических новелл, эксперимент такого рода в пейзажных новеллах оказался успешным лишь частично. Декоративную живопись «Элеоноры» и «Поместья Арнгейм» можно считать образчиком «чистого искусства»; в каком-то смысле она предвосхитила манеру художников-пейзажистов конца века и писателей-декадентов. «Домик Лэндора» воспринимается как неудачный эксперимент. Яркая красочность названных выше рассказов уступает место сухому и странно-рационалистическому описанию. И там и здесь писатель рисует долину, которая должна стать некой идеальной областью, где царит искусственная красота, намного превосходящая красоту естественную, природную. Однако в «Домике Лэндора» стилистика заметно меняется. В нем использованы все основные приемы первых новелл: искажение перспективы, нарушение условности, в частности произвольное изменение точки зрения, введение абсурдных деталей.

Но здесь По прибегает к гораздо большему преувеличению. Не зря слово *excess* выделено в тексте курсивом. Писатель доводит качество и количество признака до такой чрезмерной степени, что оно вызывает противоположный эффект. Из-за бесконечного перечис-

ления размеров, расстояний, направлений новелла похожа больше на этнографический труд или топографический документ, чем на художественное произведение. Обращает на себя внимание не только неумеренное использование мер (введенное, возможно, с целью запутать читателя), но и масса абсурдных деталей. Очень странными кажутся ореховое дерево, «гораздо выше вяза», которое простирает «свой стройный стан почти под углом в сорок пять градусов далеко в освещенный солнцем амфитеатр»; трехствольное тюльпанное дерево, на ветвях которого миллионы роскошных цветов; горшки герани, врытые в землю вдоль ручья «для видимости их свободного произрастания». Рассказчик видит пруд, «заполненный почти до тесноты форелью», стадо «гулявших (!) по долине овец» в компании с «тремя ручными оленями и множеством уток яркого пера», виноградную лозу «редкостной пышности», которая растет на горном обрыве (оксюморон!). Все эти «сказочные» детали в пейзажной новелле, претендующей на серьезность, просто смешны.

Примерно в том же духе нарисован и домик Лэндора — снаружи и внутри, причем о самом Лэндоре мы не узнаём абсолютно ничего. Обстановка внутри дома напоминает ту, что описана в «Философии мебели», а наружный вид его обрисован так, словно автор испытывал читателя на внимательность, подобно тому, как он делал в своих детективных новеллах. «Весь дом с пристройками был возведен из старомодного голландского гонта — широкого, с незакругленными углами. Особенность этого материала заключается в том, что дома, из него выстроенные, кажутся шире в нижней части, нежели в верхней — на манер египетской архитектуры». (ПСС: 4, 306). Достаточно посмотреть в словарь, чтобы убедиться, что гонт, или дранка, используется только для покрытия крыш и имеет форму узких и длинный дощечек. Таким образом, расширение дома книзу на манер египетских пирамид — очередной пример мистификации, цель которой — создать комический эффект.

Комический (но в то же время по-своему живописный) эффект производит и описание фауны. В долине нет иных птиц, кроме тех, что заключены в клетку. Читаем: «Не более чем в шести шагах от парадной двери высился мертвый ствол фантастической груши, так покрытый от подножия до макушки пышными цветами бегонии, что требовалось немалое внимание, дабы определить, что же это такое». Прерву цитату для комментария, ибо в переводе есть неточность. По неверно дает название растения (в чем он, как правило, скрупулезно точен). Он употребил искаженное *bignonia* вместо *begonia*. Далее: «Ветви этого дерева были увешаны разнообразными клетками. В одной, плетенке цилиндрической формы, веселился пересмешник; в другой — иволга; в третьей — дерзкий трупиял — а из трех или четырех более хрупких узилищ доносилось громкое пение канареек» (ПСС: 4, 306). Созданная Эдгаром По картина напоминает натюрморт, «мертвую натуру», несмотря на все его кажущиеся ухищрения наделить ее жиз-

нюю. Такая картина вполне возможна в рамках эстетики модернизма, но никак не романтизма.

По моделям, опробованным в первом рассказе о природе, строилась и сюжет новеллы «Утро на Виссахиконе» (1844), во втором издании озаглавленной «Лось» (1845). Читатель не найдет в ней ни поэтических описаний скромной прелести ручья (он течет почему-то среди крутых берегов и образует множество горных озер — *tarns*), ни подробностей о флоре и фауне, за исключением тюльпанного дерева (название которого дается здесь только по-латыни) и «ручного лося», который дал «надеть на себя узду». Трудно придумать более абсурдную концовку для «романтического» рассказа.

Можно предположить, что нарушение принятых в эстетике романтизма приемов было умышленным, и в результате появилась пейзажная новелла, неромантическая по стилю. Дж. Р. Томпсон видит в этих новеллах вариант арабесок, в которых все «обманчиво и похоже на сон»⁵. Но есть в них еще одно измерение — откровенный спор автора с романтической концепцией природы.

В своих эссе и рецензиях По не раз высказывался против «сентиментальных клише», называл изображения дикой природы и океана «затертыми сюжетами американской литературы» (Рое: XI, 205–206). В его пейзажных новеллах мы видим вместо столь любимой романтиками *wilderness* — художественное изображение искусственности, в прямом смысле слова «картинность», причем пейзаж составлен из разнородных природных элементов, явно не гармонирующих друг с другом. Здесь нет ни стихийной мощи природы, ни ее простора, создающих впечатление «возвышенного». Не производят они и того эффекта, который вызывают описания неброской прелести природы в «Неделе на Конкорде и Мерримак» Торо, его же «Уолдене» или «Лете на озерах» Маргарет Фуллер. Однако исследователи, как правило, не замечают этой искусственности в пейзажных новеллах По. В качестве примера назову работы Кента Юнгквиста и Джоэла Келера⁶.

Отдельно следует сказать о рассказе, в котором критики видят изображение природы как рая земного. Речь идет об «Элеоноре» (1841). В нем использованы те же модели, о которых речь шла выше, хотя хронологически он им предшествовал. Пейзаж здесь напоминает тот, что описан в «Домике Лэндора», но он — лишь фон. Как и мрачные апартаменты в «готических» новеллах, он помогает аранжировать, хотя и в несколько иной манере, знакомый сюжет о внезапной смерти возлюбленной и переселении ее души в тело другой женщины. Абсурдный пейзаж подчеркивает антиромантическую трактовку сюжета.

⁵ *Thompson G. R.* Op. cit. P. 132.

⁶ *Ljungquist K.* The Grand and the Fair: Poe's Landscape Aesthetics and Pictorial Techniques. *Scripta Humanistica*. Maryland, 1984; *Kehler J.* New Light on the Genesis and Progress of Poe's Landscape Fiction // *American Literature*. 1975. Vol. 47. P. 173–183.

Именно во вводной части рассказа По упоминает о загадке, которую мы, подобно Эдипу, должны разгадать. Но замечаем ли мы забавное противоречие между элементами, из которых строится пейзаж, и заявленной тональностью в описании «рая земного», то есть изолированной от мира «Долины Многоцветных Трав», где бродит невинная пара, подобно Адаму и Еве до их изгнания из Рая (правда, под прищотром теткн и матерн в одном лнце)? Ответ, скорее всего, будет отрицательным.

Все приемы, перечисленные при анализе пейзажных новелл, использованы и в «Элеоноре». Приводить их здесь не буду, чтобы не утомлять читателя мелкими подробностями, анализируя бесконечные нестыковки, умышленные искажения перспективы, постоянную игру категориями времени и пространства, рассчитанную, очевидно, на то, что читатель не заметит ничего подозрительного. Оставляю подробный анализ этого будущим исследователям. Ограничусь упоминанием лишь нескольких несуразностей, связанных с описанием пейзажа. Некоторые из них в переводе И. Демуровой переданы точно, другие нейтрализованы или заменены. В описании реки, которая извивалась, подобно лабиринту («Winding stealthily in mazy courses»), исчезает при переводе существенный элемент пейзажной поэтики По — представление об изоощренной, протнвоестественной витиеватости (что в применении к реке выглядит весьма неестественно). В переводе читаем: «Неслышно вилась она [река] по долине». Пропадают и некоторые странные словосочетания, например, такое: the star-shaped flowers shrank into the stems of the trees. Оно переведено просто: «звездоподобные цветы исчезли». «Извивающиеся» цветкн фиалок трудно себе вообразить, поэтому, очевидно, слово writhing передано как «трепещущие».

Большая часть странностей, однако, в переводе сохранена. Мы читаем (хотя и не задумываемся о них) о таких подробностях, как «жемчужная» галька, *сияющая* из глубины (!) речного потока. Или чудесная зеленая трава, которая покрывает не только долину, но и подводные части берегов, названных в рассказе margins, а не прозаическими banks. Или высокие, стройные стволы (stems) деревьев, которые *одновременно* и тянутся к полуденному солнцу, и *наклонены* к нему. Они похожи, сообщает нам рассказчик, на вытянутых змей с удивительно гладкой корой, испещренной черными и серебряными узорами. Такой пейзаж — последнее место, где автор серьезного романтического (или даже сказочного) повествования поместил бы пару влюбленных. Не потому ли не искушенный в хитростях Эдгара По читатель испытывает смутную неловкость, некоторое эстетическое неудовольствие от подобной авторской манеры?

Не замечаем мы и нарочито непоэтических деталей: «стройный фламинго» появляется в долине и покидает ее в компании «с другими веселыми светлыми птицами (gay glowing birds)». (Вспомним, как в долине, описанной в «Домике Лэндора», олени гуляли в компании с утками и овцами). Не случаен и выбор слов: золотые и серебряные рыбки «укра-

шают» (bedeck) реку, а не плавают в ней. Перед нами — крайнее лингвистическое выражение несообразности. Однако музыкальность прозы отвлекает читателя от размышлений о том, в каком же интерьере происходит появление «ангелов» и «серафимов». Это «мистическое» событие представлено на фоне, который противопоставлен романтическому мотиву переселения душ. Оно происходит в неподходящем интерьере: окружающие долину горы почти смыкались над головами ее обитателей, образуя что-то похожее на «волшебную темницу» (shutting us up <...> within a magic prison-house of grandeur and of glory). Отмечу попутно очередной оксюморон: «темница величия и славы». Некоторые другие режущие глаз детали были перечислены выше.

Но есть у По и описания природы, выполненные в совершенно ином ключе, хотя примеров таких мало. Приведу один из них, отрывок из «Дневника Джулиуса Родмена». Среди множества этнографических и географических подробностей мы читаем описание того, как бобры чинили запруду: «Строители по одному подходили к краю болота, держа в зубах небольшие ветки. Каждый шел к плотине и тщательно укладывал ветку в продольном направлении там, где запруду прорвало. Сделав это, он тут же нырял, а через несколько секунд появлялся на поверхности с комок ила, из которого он сперва выжимал большую часть влаги и которым затем обмазывал только что уложенную ветку, орудуя задними лапами и хвостом (последний служил ему мастерком). После этого он уходил, а за ним быстро следовал второй член общины, прodelьывавший то же самое» (ПСС: 4, 29)⁷.

На фоне этого описания четче понимаешь декоративность и искусственную красоту «натюрмортов», нарисованных в пейзажных рассказах писателя. Яснее становится и то, что в них заложен, как и в готических новеллах, некий двойной смысл.

⁷ Перевод З. Александровой.

Два «Пира во время чумы» («Король Чума» и «Маска Красной Смерти»)

В двух рассказах, объединенных общей темой, которая вынесена в заголовок, Эдгар По разрабатывал художественные приемы эстетизации ужасного.

Критики называют первый из них, появившийся в 1835 году, одним из наименее удачных произведений Эдгара По. Таково было мнение Роберта Льюиса Стивенсона; разделял его и Томас Мэббот. По мнению последнего, достоинство рассказа «Король Чума» состоит главным образом в том, что он является подготовкой к «Маске Красной Смерти» (Mabbott: I, 238). Однако во временной перспективе такие оценки кажутся весьма заниженными.

Ранний рассказ По обращает на себя внимание прежде всего характером фантастики и использованными в нем живописными приемами. Они словно превосхищают манеру художников-сюрреалистов XX века. Характерные для последнего деформации человеческого тела и отдельных органов, немислимые сочетания фантастических элементов, каждый из которых вполне реален, — все это напоминает приемы, найденные и умело использованные Эдгаром По задолго до возникновения сюрреализма. Автор картин «Рука», «Схватка», «Мягкая натура с вареными бобами (Предчувствие гражданской войны)», «Венера Милосская с выдвигаемыми ящиками» — через многие опосредованные звенья — продолжал эксперименты с формой, которые в американской эстетической практике проводил По в тридцатые-сороковые годы XIX века. Самым ярким примером в этом плане был его рассказ «Король Чума».

В нем есть все характерные для «Рассказов Фолио Клуба» черты: описание страшного с оттенком комического, смесь странного и фантастического, доведенного до абсурда. Все это касается второй части рассказа. Первая представляет собой род введения, в котором наличествует характерный для По набор «макаберных» деталей: царство чумы, скелеты, разлагающиеся трупы, зловонье, запустенье, развалины, полночь, мертвенный свет, разгуливающие по пустынным улицам призраки Смерти, Страха, Суеверия. Это создает мрачную атмосферу, настраивает читателя на соответствующий лад. Вскоре, однако, атмосфера разрушается. Спасаящиеся от погони пьяные матросы попадают, как известно, в лавку гробовщика, где веселятся шесть персона-

жей. Пир во время чумы описан в гротескной манере, которая чем-то отдаленно напоминает картины Дали. Но в отличие от последнего, у Эдгара По создан недвусмысленно комический эффект.

Что же увидели Длинный и Хью Брезент в заставленном гробами помещении, освещенном мерцающим светом лампы, функции которой исполнял череп висевшего под потолком скелета? Вокруг пиршественного стола восседали четыре джентльмена и две дамы весьма странной наружности, облаченные в не менее странные одежды. У распорядителя пира был безобразно высокий лоб, похожий на колпак или кивер «в виде огромного нароста»¹. Он был завернут, как в плащ, в роскошно расшитый гробовой покров из бархата. На голове его красовались черные перья, которыми украшают катафалки, а в руке он держал берцовую кость. Имя персонажа соответствовало наружности — «Король Чума Первый». «Королева Чума» представляла собой не менее впечатляющее зрелище. Ее отличительной чертой был рот, который «протянулся зияющей щелью от правого до левого уха», причем в него все время проваливались подвески ее серег. Одета она была в накрахмаленный саван. Соседка этой дамы по столу, «Ее высочество Чумная Язва», обладала монополией на нос: длинный и тонкий орган «свисал гораздо ниже рта», что придавало лицу молодой дамы несколько непристойное выражение. Дополняла впечатление и одежда: она была облачена «в изящную погребальную сорочку из тончайшего батиста».

На этом кладбищенская тема не исчерпана. У По богатый запас подробностей в том же духе. Он мастерски играет ими, не боясь касаться отвратительных деталей, которые представлены в особенно отталкивающем виде.

Кто же были трое остальных за пиршественным столом? Переводчикам трудно передать имена членов «Чумной» фамилии, основанные на игре слов, которой автор виртуозно владеет. В оригинале они звучат так: Pest-Iferous, Pest-Intential, Tem-Pest — с добавлением соответствующих титулов. У соседки Королевы — изящное имя Ana-Pest². Упомянутые три джентльмена выглядели следующим образом: у одного щеки обвисли и покоились на плечах, как два огромных бурдюка с портвейном. У другого выделялись уши. Они были гигантского размера и «тянулись вверх, судорожно настораживаясь всякий раз, когда хлопала пробка» (ПСС: 2, 132). Но самым впечатляющим был вид шестого участника пирушки. Он был одет в «новешенький нарядный гроб», в котором по бокам для рук были проделаны отверстия. Внешность его была отмечена одной необыкновенной чертой — у него были огромные вытарщенные глаза (huge goggle eyes).

¹ Перевод Э. Березиной. В переводе В. Рогова: «лоб (...) казался беретом или короной из плоти, нахлобученной ему на голову».

² Перевод имен, сделанный Э. Березиной, кажется удачнее, чем вариант В. Рогова. Однако ей пришлось заменить в одном из них мужской род на женский. Звучат они так: Чума-Мор, Чума-Смерч, Чума-Чума Бубонная и Чумная Язва.

Этот этюд в черно-бело-красных тонах поражает смелостью рисунка, изощренностью языка и — что, наверное, главное — живописанием уродства, причем в самых его отвратительных и утрированных формах. По растягивает, увеличивает, деформирует отдельные части человеческого тела, на что осмелятся лишь художники XX века. Во времена По эстетизация уродства еще не была открыта как художественный прием.

В чем же смысл рассказа, который может вызвать недоумение у неискушенного читателя, а у критиков — подчас желание объяснить его необычность социальной проблематикой?³ Есть ли в нем аллегория, о чем заявлено в подзаголовке рассказа? Смысл может проясниться, если взглянуть на рассказ (и некоторые другие творения писателя) во временной перспективе, в рамках борьбы и взаимодействия художественных взглядов, характерных для культурной жизни конца XIX века в Европе и в некоторой степени — для США.

Уже в середине XIX века в Англии возникло эстетическое течение, связанное с именем Рескина, подготовившее взлет нового искусства в литературе и живописи. Цель его — эстетический протест против канонов академизма в живописи, моральной назидательности в литературе. Выработкой новых художественных средств занимались прерафаэлиты — Берн-Джонс, Данте Габриэль Россетти, Джон Милле, Холман Хант, а позже — Уильям Моррис с его декоративной стилизацией. Все они повлияли на Оскара Уайльда и Обри Бердсли, художников, главным для которых был эстетизм, обновление художественного языка, смелое экспериментирование в области формы и цвета. Эстетизм как художественная платформа был реакцией на натурализм. Он предполагал абсолютизацию красоты как высшей цели творчества и отрицал необходимость подчинения искусства морали.

По словам В. П. Шестакова, эстетизм «отчетливо проявился в русском искусстве начала века, в особенности в *art nouveau* с его духом созерцательности, нарочитой безыдейности, протестом против тенденциозного искусства»⁴. Самыми яркими представителями этого течения в России были художники и писатели, группировавшиеся вокруг журнала «Мир искусства». У них, как и у их английских предшественников, были общие источники, одним из которых было творчество Эдгара По.

Общим для них было отрицание утилитарного подхода к искусству. О «столетней войне» между утилитаристами и поклонниками «искусства для искусства», ведшейся на протяжении всего XIX века, писал Сергей Дягилев в первом номере «Мира искусства»⁵. Его слова уместно вспомнить, поскольку они помогают точнее определить место

³ См., например, трактовку, предложенную А. Н. Николоюкиным (*Николоюкин А. Н. Жанры американской романтической прозы // Американская романтическая проза. М., 1984. С. 26–27*).

⁴ *Шест аков В. П. «Мир искусства»: утопия эстетизма // Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры). М., 1995. С. 155.*

⁵ *Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1898. № 1. С. 12. Цит. по: Шест аков В. П. Цит. соч. С. 151.*

По в художественном мире своего времени и в более широком культурном контексте. Он — как позже и единомышленники Дягилева — противостоял искусству утилитарному. Самым известным сторонником подобного искусства в США 1830–1850-х годов был Эмерсон. Глава трансценденталистов был убежден в том, что искусство должно служить высоким моральным целям. Несогласие по этому ключевому пункту вызвало спор По с трансценденталистами — и другими романтиками⁶. Протест По-художника выражался в эстетизации предмета изображения и отказе от морализаторства.

Рассказ, о котором идет речь, не содержит аллегии (его подзаголовок можно воспринимать как очередную уловку автора). Нет здесь и морали: ведь нельзя же сказать, что в нем порицается пьянство и разгул! Целью автора, очевидно, было нечто другое: разработка эстетических приемов, расширение возможностей языка, создание художественного полотна, главная ценность которого — цвет и форма, необычная, вычурная, нарочито-болезненная, но производящая сильное впечатление именно этими своими качествами.

Другим этюдом в черно-красных тонах на сходную тематику, выполненным в иной живописной манере, был рассказ «Маска Красной Смерти» (1842). Грубоватый юмор и бурлескный антураж более раннего рассказа сменяется виртуозной стилизацией, сказочно-декадентской атмосферой, которая предвосхитила картины Обри Бердсли и поэтику уайльдовской «Саломеи» (правда, без чувственного оттенка последней). Не случайно, наверное, некоторые издания рассказов По сопровождаются рисунками Обри Бердсли.

Здесь вновь — пир во время чумы, но в ином эстетическом пространстве — в отгороженном от мира замке (*castellated abbey*), с его роскошными покоями, убранство которых напоминает по стилю те, что описаны в «Свидании». «Многое здесь было красиво, многое — безнравственно, многое — *bizarre*, иное наводило ужас, а часто встречалось и такое, что вызывало невольное отвращение» (ПСС: 4, 94). Как и в рассказе «Король Чума», фантастические существа в рассказе наделены какими-то странностями, которые, впрочем, не уточняются, а даны лишь намеком (*arabesque figures with unsuited limbs and appointments*). Можно понять, что означает выражение *unsuited limbs*, если вернуться мысленно к разобранному выше рассказу; *appointments* — термин военный, обозначающий «снаряжение», здесь употреблен иронически. В переводе⁷ эта фраза смягчена («У каждого в фигуре или одежде было что-нибудь нелепое») и мало отражает фантастический характер персонажей.

Короткое повествование очень динамично. Фигуры (они же — сновидения — *a multitude of dreams*) корчились и извивались, пробираясь (вновь глагол с определенно отрицательной коннотацией — *stalked!*) по

⁶ Об этом см.: *Осипова Э. Ф. Ральф Эмерсон и американский романтизм*. СПб., 2001. Гл. 6.

⁷ Перевод Р. Померанцевой.

мрачным покоем. Ритм движения — пульсирующий, с моментами статики, когда фигуры застывают в странных и неестественных позах, охваченные страхом и предчувствием конца. Замечу, что слово *masque* имеет два значения — «маскарад» и «театрализованное представление» («маска»), включавшее первоначально танцы и живые картины (*tableaux*), а позже — диалоги и песни. Этот прием позволяет автору прибегнуть к сильным театральным эффектам. Замершие при звуках боя часов участники безумного веселья представляют собой впечатляющее зрелище.

В этом рассказе особенно сильны театральные эффекты: декорации замка с его странной анфиладой комнат, развернутой по спирали, освещение, цвет, даже звуковое оформление (бой зловещих часов). Постоянная смена масок и костюмов, вновь и вновь возникающий мотив театрализованной «маски» — эти приемы используются автором не только в «Маске Красной Смерти», но и в других рассказах и даже стихотворениях. Но цель их везде — разная.

Чудовищный маскарад кончается смертью всех участников. Зловещая концовка аранжирована наподобие музыкального произведения: особую выразительность ей придают аллитерация, анафора и особый ритм повествования. «Теперь уже никто не сомневался, что это Красная Смерть. Она прокралась, как тать в ночи. Один за другим падали бражники в забрызганных кровью пиршественных залах и умирали в тех самых позах, в каких настигла их смерть. И с последним из них угасла жизнь эбеновых часов, потухло пламя в жаровнях, и над всем безраздельно воцарились Мрак, Гибель и Красная Смерть» (ПСС: 4, 96). В переводе Р. Померанцевой, правда, опущена анафора, усиливающая ритм, неоправданно объединены в одно завершающие три аккорда-предложения, исчезла аллитерация в последней фразе. Сравним: «**And** now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. **And** one by one dropped the revelers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. **And** the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. **And** the flames of the tripods expired. **And** *Darkness* and *Decay* and the Red *Death* held illimitable dominion over all» (Mabbott: I, 676–677) (выделено мной. — Э. О.).

Американский критик Дейвид Рейнолдс увидел в красочных и мрачных сценах «Маски Красной Смерти» метафорический смысл. Замок, по его мнению, отражает тот мир искусства и фантазии, который Эдгар По построил для себя с целью отгородиться от грубой сенсационности, царившей в окружавшем его литературном мире.

Хотя такое прямолинейное толкование рассказа не кажется убедительным, интересна мысль критика о том, что в полемике с современной ему массовой литературой По вырабатывал стиль, предвосхитивший эксперименты художников XX века, создавал образы, напоминающие фантазии сюрреалистов («*presurrealistic images*»⁸).

⁸ Reynolds D. Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville. Cambridge (Mass), 1988. P. 526.

Полемика писателя была направлена, конечно, не только против создателей массовой литературы того времени, но и против ведущих представителей американского романтизма. И вызвана она была необходимостью обновления художественного языка.

«Эстетский» характер рассказа особенно очевиден, если сопоставить его с пушкинским «Пиром во время чумы».

В 1830 году Пушкин перевел сцены из драматической поэмы английского писателя Джона Уилсона (Вильсона) «Чумной город» (*The City of the Plague*, 1816), в котором действие происходит во время чумы в Лондоне в 1665 году. Поэма была известна Пушкину по изданию 1829 года. Кстати сказать, в 1817 году Джон Уилсон стал сотрудником «Блэквуд мэгэзин», публикации которого были хорошо знакомы Эдгару По. Не исключено, что американский писатель знал эту поэму Уилсона, хотя критики не упоминают ее среди источников, которыми По мог воспользоваться при написании «Маски Красной Смерти».

В скупых строках Пушкина передан драматизм ситуации, трагедия человека, потерявшего во время эпидемии мать и жену, пытавшегося заглушить горе в разгульном пире. Песнь Вальсингама, сочиненная самим поэтом и в тексте Уилсона отсутствующая, звучит так: «Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане, / Среди грозных волн и бурной тьмы, / И в аравийском урагане, / И в дуновении Чумы. // Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог, / И счастлив тот, кто среди волненья / Их обретать и ведать мог»⁹.

Ситуация, в которой была написана поэма (эпидемия холеры в Болдине), а также эстетические задачи автора определили драматизм отрывка. Гибельное веселье перед лицом ужаса, отчаяния, пустоты — таков смысл пушкинского отрывка. Рассказ По — совершенно о другом. Тема его — не человеческие чувства, а эстетические эффекты.

⁹ Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 5. С. 419.

Эзотеризм в творчестве По

Интерес Эдгара По к эзотерическим учениям общеизвестен, однако критики трактуют его по-разному. Одни считают По мистиком и поклонником Сведенборга, а его интерес к учению Роберта Флудда воспринимают как доказательство приверженности По «тайному знанию». Другие (их меньшинство) высказываются о такой возможности скептически. От того, как решается этот вопрос, во многом зависит общая трактовка творчества писателя и его мировоззрения.

Современные ученые называют увлечение таинственным в истории культуры эзотерической традицией. По словам ее исследователя в русской литературе Лорена Лейтона, понятие «эзотерический» «часто употребляется как синоним „гнозиса“, то есть знания того, что невозможно выразить словами»¹. Другой исследователь называет самыми важными формами эзотеризма масонство, оккультизм и теософию. В древности эзотеризм, пишет Ю. В. Курносов, «существовал в виде Символических учений, которые иногда выступали в связи с современными им религиями, а иногда и независимо от них: астрология, алхимия, магия, а в более близкие нам времена — масонство, оккультизм и теософия»². Он же отмечает важное отличие между эзотерическим знанием и наукой: первое «всегда дается априори, не нуждается в доказательствах, не подчиняется логике, является зачастую иррациональным»³.

История европейской и американской мысли XIX века была отмечена борьбой двух тенденций: рационалистического и мистического мировоззрений. Эдгар По, с его склонностью к научному знанию и нелюбовью к тому, что он называл «мистикой», занял в этой борьбе вполне определенную позицию. Она отразилась не только в его научном трактате, но и в том, каким образом в его произведениях представлены увлечения различными видами эзотеризма — гипнотизмом, магнетизмом, парапсихологией (ясновидением), физиогномикой.

Обладая умом глубоким, сильным и независимым, По стремился выработать свой взгляд на теории Сведенборга и других мистиков.

¹ Лейтон Л. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство. СПб., МСМХСV. С. 8.

² Курносов Ю. В. Тайные доктрины вчера и сегодня. М., 1997. С. 57.

³ Там же. С. 47.

Он определял свое отношение к доктринам, столь повлиявшим на его современников, оценивал философскую основательность гностической традиции и противопоставлял ей иной взгляд на мир, воплотившийся в его знаменитой, но не понятой современниками «Эврике».

Не случаен интерес По к известному в середине 1840-х годов спириту и ясновидящему Эндрю Джексону Дейвису. По свидетельству Сэмюэла Деймона⁴, По посещал лекции Дейвиса и однажды нанес ему визит, во время которого они обсуждали рассказ «Месмерическое откровение». Фигура Дейвиса — забытая в наши дни — привлекла к себе внимание ученых и писателей, в частности социалиста Альберта Брисбейна, английского поэта Уильяма Йейтса. Она настолько необычна, что заслуживает отдельного разговора.

Пастух, башмачник, продавец, Дейвис до пятнадцати лет не признавал своего дара — быть медиумом. Однажды в деревню, где он жил, забрел гипнотизер, и тогда открылось, что юноша — ясновидец. Во время путешествия по Каатскильским горам Дейвису якобы явился дух Сведенборга, и он процитировал книгу последнего, о которой ничего не мог знать⁵. Дейвис переехал в Нью-Йорк в августе 1845 года, когда ему было девятнадцать лет. Его первая лекция состоялась 28 ноября 1845 года, и за 15 месяцев он дал 157 лекций. Иначе говоря, то были сеансы гипноза, в течение которых Дейвис говорил на самые разные темы, такие как космология, астрономия, геология, археология, теология, психология, история метафизики⁶. Под стенограммами его лекций стоят подписи более четырехсот свидетелей. Но самым удивительным плодом этих сеансов была публикация объемистого труда «Принципы природы» (1847), посвященного системе научных знаний.

Феномен Дейвиса предшествовал сходному феномену Елены Блаватской. Загадочность их сверхъестественных способностей не получила пока рационального объяснения. Но само существование подобного явления представлялось Эдгару По загадкой, которую он не смог разгадать. Свое рационалистическое видение мира — в противовес высказанному Дейвисом — он и предложил в «Эврике».

Тем не менее, все, связанное с эзотерическим или оккультным знанием, привлекало его и становилось темой или фоном его рассказов.

Тема гипноза использована в диалоге «Месмерическое откровение», где главным была не достоверность самого феномена гипноза, но философские рассуждения автора. Иначе обстоит дело с написанным в пару ему, но лишенным философского содержания рассказом «Правда о том, что случилось с месье Вальдемаром» (1845). Здесь в центре внимания автора — гипнотические приемы, воздействие гипнозом

⁴ Damon S. Thomas Holly Chivers, friend of Poe. A strange chapter in American literary history. New York, 1930. P. 158.

⁵ См. об этом: Yeats W. B. Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places // Explorations. London, 1962. P. 47.

⁶ Davis A. J. The Principles of Nature. London, 1847. P. XVI.

и его возможности. Но нас не должна обмануть кажущаяся серьезность тона. Эдгара По интересуют не способы излечения пациента, что было целью всех экспериментов с магнетизмом: он использовал широко известный в то время прием для того, чтобы добиться определенного художественного эффекта, а именно эстетизации отвратительного и ужасного.

Собственно «гипноз» — понятие более позднее, чем манипуляции с «животным магнетизмом». Основоположник теории излечения с помощью «магнетизма» — Франц-Антон Месмер, доктор медицины, который приехал в 1778 году в Париж из Вены, откуда был изгнан из-за нетрадиционности своих методов. В Париже он стал пропагандировать свои теории, вдохновленные тайными учениями франкмасонов⁷. Суть его метода состояла в том, что причиной психической болезни считалось неравномерное распределение «флюида» в организме. Месмер верил, что, вызывая кризы в результате магнетического воздействия на пациента, магнетизер добивается гармоничного перераспределения флюида, что ведет к излечению. Интересно заметить, что в конце XVIII века во Франции были созданы специальные комиссии для изучения вопроса о «животном магнетизме». В одну из них вошли известные ученые, в частности, астроном Байи, химик Лавуазье, анатом Гийотен, а также живший тогда в Париже Бенджамин Франклин. Они подвергли сомнению понятие «флюида», хотя и отмечали некоторый лечебный эффект манипуляций. В конце концов, в 1840 году после многолетних бурных споров ученые сошлись на том, что животного магнетизма не существует. Тема эта, однако, долго продолжала волновать общественное мнение, что нашло отражение в газетных публикациях и в литературе. Писатели-романтики использовали ее в качестве сюжета для своих произведений.

Одним из них был австрийский поэт, спиритуалист и врач Юстиниус Андреас Кернер. В 1826–1829 годах он наблюдал за больной Фредерикой Хауффе, которую лечил с помощью магнетизма. Результаты экспериментов Кернер описал в книге «Ясновидящая из Преворста. Открытия в области внутренней жизни человека и жизни духа» («Seherin von Prevorst. Eroeffnungen ueber das innere Leben der Menschen und ueber das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere»). Книга вышла в 1829 году и наделала немало шума. В 1845 году она была переведена на английский язык, а американское издание ее анонсировалось в августовской книжке «Бродвэй джорнал». Редактором журнала в то время был По. Как отмечает Томас Мэббот, некоторые эпизоды книги могли послужить источником для рассказа «Правда о том, что случилось с месье Вальдемаром». (Mabbott: II, 1229). В книге Кернера есть описание магнетических пассов: казалось, они оживляли умирающую женщину, но в конце концов «ее душа

⁷ Шерт ок Л., де Сосюр Р. Рождение психоаналитика: От Месмера до Фрейда. М., 1991. С. 40.

отлетела, оставив полностью неузнаваемую оболочку, в которой не было и намека на прежний облик»⁸.

В рассказе По описан эксперимент, целью которого, по словам рассказчика, было узнать, насколько долго можно задержать смерть неизлечимо больного человека с помощью гипноза. Производя манипуляции над месье Вальдемаром, рассказчик детально описывает предсмертную агонию несчастного пациента. Здесь автор предельно расширяет границы допустимого в литературе и умышленно шокирует читателя сценами смерти и разложения: «В это время в лице сомнамбулы произошла заметная перемена. Веки его медленно раскрылись, глаза закатились, кожа приобрела трупный оттенок (...) Одновременно его верхняя губа поднялась и обнажила зубы, которые она прежде целиком закрывала; нижняя челюсть отвалилась с отчетливым щелканьем, и в широко раскрывшемся рту стал целиком виден распухший и почерневший язык» (ПСС: 4, 257)⁹. «Пока я торопливо проделывал месмерические пассы (...) все его тело — в течение минуты или даже быстрее — осело, расползлось, буквально разложилось под моими руками. На постели перед нами лежала полужидкая, отвратительная, гниющая масса» (ПСС: 4, 259).

По сравнению с кернеровской «Ясновидящей из Проворста», книгой, содержащей серьезную трактовку спиритизма и месмеризма, рассказ По имеет совершенно иной характер. Он построен на гротеске и скрытой иронии. Ирония содержится, в частности, в характеристике главного героя, содержащей немислимую мешанину деталей. Житель Гарлема (штат Нью-Йорк) зовется Эрнестом Вальдемаром, но при этом рассказчик упорно называет его «месье»¹⁰. Он представляет его как «известного составителя» *Bibliotheca Forensica* и автора переводов на польский язык (?) «Валленштейна» и «Гаргантюа», причем переводы опубликованы «под nom de plume Иссахара Маркса». Здесь странно все: и «Судебная библиотека» на латыни, и сочетание Шиллера и Рабле в одной связке, и обе части псевдонима. Их следует воспринимать как знаки, выдающие иронию, примеры оксюморона. Но современники По, да и многие поздние критики и читатели, восприняли рассказ всерьез, хотя сам автор признавался, что рассказ — не правда, а мистификация.

Об этом пишет исследователь и комментатор По Томас Мэббот. Прочитав лишь один из приведенных им примеров воздействия рассказа на современников писателя. Друг По Филип Пендлтон Кук признавался в письме к автору рассказа: «Это самая ужасная, правдивая, отвратительная и шокирующая фантазия, которую только может придумать человеческий ум (...). Волосы встают дыбом от чтения его среди бела дня, хотя ты и вооружен дробовиком. Что уж говорить о том,

⁸ Цит. по: Mabbott: II, 1229.

⁹ Перевод З. Александровой.

¹⁰ В переводе З. Александровой — «мистер» (!).

какое он произведет впечатление ночью, в каком-нибудь старом сельском доме, где живут привидения!» (Mabbott: II, 1232).

Пожалуй, Кук лучше всего понял намерение По — шокировать читателя сценами смерти и разложения, а не представить его вниманию иллюстрацию или апологию месмеризма.

Важно отметить еще одну существенную деталь. В рассказе упоминается о том, что магнетизер ни разу не смог вполне подчинить себе волю месье Вальдемара, а «что касается *clairvoyance*, то опыты с ним вообще не дали надежных результатов». Здесь — связь с книгой Кернера, героиней которой была сомнамбула, ясновидящая (*clairvoyant*), о чем свидетельствовал и заголовок книги. Но отношение обоих писателей к упоминаемому явлению разное.

Иронический эффект рассказа не был замечен ни в современной Эдгару По Америке, ни в Англии, где его восприняли как очередное доказательство возможностей «животного магнетизма». В 1846 году рассказ был опубликован в Англии в виде брошюры под заглавием: «Месмеризм („*in articulo mortis*“). Удивительное и ужасающее повествование о чрезвычайной силе месмеризма, который способен приостановить наступление смерти». Всерьез приняли рассказ и в России, где в 1859 году с дозволения Санкт-Петербургского комитета духовной цензуры был напечатан его перевод под названием «Говорящий мертвец»¹¹. Журналист и беллетрист А. Башуцкий, окончивший дни монахом Оптиной пустыни, в комментариях к своему переводу рассказа, который он воспринял как научную статью, возмущался «гибельной самонадеянностью науки», а сам рассказ называл «венцом безумия и безбожия»¹². Таким образом, в России реакция на это произведение имела дополнительный аспект: оно вызвало гнев православной церкви как признание могущества науки и отрицание исключительно божественного права исцелять мертвых.

Тема месмеризма вплетена и в другой рассказ По, «*A Tale of the Ragged Mountains*», написанный в 1844 году и опубликованный в 1845 году в «Бродвей джорнал», то есть несколько ранее, чем рассказ о месье Вальдемаре. В русском переводе название рассказа звучит так: «Повесть Крутых гор» (пер. И. Гуровой) и «Повесть Скалистых гор» (пер. Ф. В. Широкова). Разработка сюжета здесь гораздо сложнее, поскольку переплетаются три линии: гипноза, телепатии и переселения душ.

Среди источников рассказа называют готический роман Чарльза Брокдена Брауна «Эдгар Хантли» (мотивы телепатии) и эссе английского писателя и политика Томаса Маколея об Уоррене Хастингсе, известном британском администраторе в Индии, бывшем там генерал-губернатором. Томас Мэбботт приводит несколько отрывков из эссе Маколея и отмечает удивительные текстовые совпадения

¹¹ Николукин А. Н. Литературные связи России и США. М., 1981. С. 333–334.

¹² Об этом пишет А. Н. Николукин (там же. С. 333).

(Mabbott: II, 937–938). Рассказ действительно являет нам пример того, как По умело использовал разнообразные материалы, подчиняя их своим творческим замыслам. Так, для создания экзотического фона он заимствовал некоторые детали из описания восстания, которое индийцы подняли против британской администрации в 1781 году, и в частности против Хастингса.

Но в данном случае писатель использовал мотив телепатии (а некоторые исследователи считают, что и мотив метемпсихоза) для «описания неясности», таинственности, неопределенности. Эти качества художественного произведения, по убеждению По, сильно воздействует на воображение читателя и являются таким образом признаком художественности произведения. Именно в этом он отказывал трансценденталистам, которых упрекал за неумение удерживать внимание читателя и за «неясность описания».

По достигает нужного ему эффекта неопределенности: по окончании чтения мы остаемся в недоумении, как воспринимать рассказ — как художественную иллюстрацию восточной доктрины переселения душ или феномена телепатии? Наиболее распространена следующая трактовка: английский офицер Олдеб, старый товарищ Темплтона по службе в Индии, павший от стрелы с отравленным наконечником в Бенаресе в 1780 году, чудесным образом объявляется в Америке 1827 года в лице некоего мистера Бедлоу. Этот последний становится жертвой ядовитой пиявки, приставленной (в результате медицинской ошибки) к его правому виску. Удивительная симметрия букв в фамилиях Олдеб и Бедло (при наборе некролога в типографии последняя буква «у» была опущена) словно свидетельствует в пользу первой из названных трактовок.

Но есть и другие версии произошедшего. Сидней Линд утверждает, что странные приключения Огастеса Бедлоу становятся понятны, если воспринимать их не как результат метемпсихоза, а как впечатления, внушенные ему доктором Темплтоном с помощью гипнотического транса¹³. «Бедлоу ежедневно предпринимал прогулки в Скалистые горы, — замечает он, — так почему же это случилось с ним в этот конкретный день?» И разъясняет: как раз в тот день доктор Темплтон вспоминал свои впечатления о битве при Бенаресе и одновременно передавал их — хотя и неосознанно — Бедлоу, с которым был связан эзотерической связью. Именно поэтому он и пришел в такой ужас, когда услышал о страшном сне последнего. «Странное приключение Бедлоу можно понять, если трактовать его как месмерический транс, как внушение, осуществленное на расстоянии, а не как результат метемпсихоза»¹⁴.

Сходной трактовки придерживается и Мухтар Али Исани, детально рассматривающий источники этого рассказа. Его увлекательная,

¹³ *Lind S. Poe and Mesmerism // PMLA. 1947. Vol. LXII. N 4.*

¹⁴ *Ibid. P. 1083.*

почти детективная статья заставляет иначе взглянуть на роль магнетизера, который, по сути, убивает своего пациента. «Бедлоу как инкарнация Олдеба существует лишь в воображении Темплтона, а месмерически внушенное „видение“ Индии было лишь отражением его собственных мыслей. Это рассказ не о героическом сражении и его последствиях, но скорее о неудаче и последующем ее оправдании; рассказ о преследуемой совестью душе „исцелителя“, который создал и затем убил второе „я“ своего „дорогого друга“»¹⁵.

Зловещий характер магнетизера в такой трактовке становится очевидным. «Несомненно, — пишет Мухтар Али Исани, — слабый здоровьем Бедлоу стал жертвой Темплтона, человека с нестабильной психикой (a man with a troubled mind)»¹⁶. Но последнее словосочетание можно перевести и как «мучимый совестью», и как «преследуемый кошмарами». Главное в том, что критик обращает внимание на отрицательное значение образа и даже видит в докторе убийцу.

Замечу попутно, что в рассказе о месье Вальдемаре также содержится намек на то, что магнетизер подозревается в убийстве друга. «Факты», которые он излагает, должны служить чем-то вроде оправдания: рассказ и построен в форме самооправдания. В «Повести Скалистых гор» сюжет сложнее. Здесь есть другая «точка зрения» — рассказ ведется от имени человека, служащего комментатором, роль которого — отвести подозрения от «доктора» и направить мысль читателя по другому руслу: заставить его принять версию метемпсихоза. Но использованный для этого прием (типографская опечатка) и последние слова рассказчика — не слишком серьезный аргумент. «Значит, и в самом деле, правда всякой выдумки странной, ибо что же такое фамилия Бедлоу без буквы „у“ на конце, как не фамилия Олдеб, написанная наоборот? А этот человек мне говорит, что здесь произошла типографическая опечатка!»¹⁷

Рассказ окрашен иронией, которую не замечают критики. Они все-речь рассуждают об увлечении По метемпсихозом и месмеризмом.

Писатель использовал здесь уже знакомые нам приемы создания иронии. Это и глуповатый и слишком доверчивый рассказчик, чьей серьезной манере описания нелепостей читатель должен поверить. Много здесь и несообразностей, соединения несоединимого (любимый прием По — оксюморон!), как и сочетания смешного и мрачного. Чего стоит один портрет Бедлоу, на который мы обычно не обращаем внимания. Серия коротких простых предложений, построенных на анафоре, создает завораживающий ритм, не переданный в переводе. «Он был необыкновенно высок и худ. Он сильно горбился. Его руки и ноги были чрезвычайно длинными и тонкими. Его лоб был широк

¹⁵ *Isani M. A. Some Sources for Poe's «Tale of the Ragged Mountains» // Poe Studies. 1977. Vol. 5. N 2. P. 40.*

¹⁶ *Ibid. С. 39.*

¹⁷ *По Э. А. Собрание рассказов. М., 1992. Кн. 2. С. 202 (пер. Ф. В. Широкова).*

и низок. Его лицо было абсолютно бескровным. Его рот был большой и подвижный, а зубы — страшно неровные, хотя и здоровые, гораздо более неровные, чем мне доводилось видеть в человеческой голове» (Mabbott: II, 940)¹⁸.

Но на этом странности не кончаются. Словно забавляясь доверчивостью читателя, автор соединяет в одном портрете «постоянную улыбку, исполненную неизменного уныния», и «огромные глаза, круглые, как у кота». Возвышенно романтическая тональность слов *gloom, orbs, luminous, lustre* снижается с помощью существительных и прилагательных иного ряда. Так, обычно глаза героя «были пустыми, мутными и тусклыми»; а именно такими, по словам рассказчика, должны быть «глаза давно лежащего в земле трупа». После столь своеобразного вступления читатель узнает о многолетнем влиянии на здоровье пациента месмерических опытов доктора Темплтона, о существовании между ними сверхъестественной связи, которую магнетизеры называли *rapport*. Последним результатом этой связи и явилась смерть пациента.

Весь этот антураж заставляет нас усомниться в том, что автор всерьез относился к месмеризму и телепатии. Он лишь использовал их как прием для создания атмосферы таинственности. Но он не забыл оставить знаки, позволяющие читателю понять его истинное отношение к этим аспектам эзотерической практики.

Приведу еще один из таких знаков-сигналов. Вслед за наивным и глуповатым рассказчиком мы словно забываем о «странном облике» Бедлоу, описанном на первой же странице, и не замечаем, что акварель, изображающая молодого и красивого человека, совсем на него не похожа. Однако и Темплтон, показывающий портрет своего друга Олдеба, и рассказчик говорят о поразительном сходстве!

Создавая рассказ о месмеризме, По, конечно, рассчитывал прежде всего произвести сильное впечатление на читателя, загипнотизировать его. Но внимательный анализ позволяет различить глубинный слой, скрывающий авторскую иронию, оценить его игру с читателем и скептическое отношение к месмеризму как своего рода шарлатанству. Этого не замечает Сидней Линд. По, считает критик, «писал их всерьез и объявил мистификациями только тогда, когда их встретили с энтузиазмом спириты, гипнотизеры и мистики разного толка»¹⁹.

Еще одним аспектом эзотерического знания, который интересовал По, была алхимия. Он обращался к этой теме в рассказах «Золотой

¹⁸ Несуразность манеры рассказчика в переводе снята. Сравним мой перевод этого отрывка с опубликованным переводом Ф. В. Широкова: «Он был очень высок и тощ. Он всегда горбился. Его руки и ноги были необыкновенно худы, лоб — широк и низок. Лицо его покрывала восковая бледность. Рот был большим и подвижным, а зубы, хотя и совершенно крепкие, отличались удивительной неровностью, какой мне не доводилось видеть ни у кого другого» (По Э. А. Собрание рассказов. М., 1992. Кн. 2. С. 161). Замечу странность последней фразы в оригинале: «than I had before seen in a human head».

¹⁹ Lind S. Op. cit. P. 1094.

жук», «Фон Кемпелен и его открытие», «Падение дома Ашеро́в». Американский ученый Бартон Леви Сент Арманд исследовал влияние оккультизма, и в частности, трактатов Роберта Флудда по алхимии на произведения По, в серии статей²⁰.

Но с его выводами о том, что автор «Золотого жука» серьезно относился к алхимическим экспериментам средневековых мистиков, трудно согласиться. По знал их работы и использовал символы из арсенала алхимиков, но делал это для создания эффекта сверхъестественного и таинственного, а также в целях пародии.

Именно пародию и не увидел в «алхимических» вариациях По американский исследователь. Справедливо назвав его предшественником сюрреалистов в разработке некоторых художественных приемов, он упустил из виду важный момент: в картинах сюрреалистов нет иронии, они отражают мрачное мировидение художников, их представление об абсурдности мира. У По сходные элементы выполняют иную функцию — пародийного переосмысления романтической эстетики, элементами которой служили, в частности, алхимические образы и символы.

О том, что такие образы были широко распространены в американской романтической литературе, пишет Рэндалл Клэк в пространной статье «Алхимия Любви: Герметическая аллегория сердца в рассказах Готорна»²¹. Публикация, являющаяся частью большой работы²², свидетельствует об интересе американских литературоведов к этой теме. Какова бы ни была их трактовка возможного влияния оккультной философии на сознание американских романтиков, исследования Клэка и Леви Сент Арманда открывают важный пласт американского сознания, который до недавнего времени не привлекал особого внимания ученых. Они приводят сведения об источниках эзотерического знания в Америке 1830–1850-х годов и пишут о довольно укорененной в Новой Англии традиции оккультизма. В Бостонском «Атене́е», по сведению Клэка, имелась алхимическая библиотека, состоявшая из двадцати одного тома, в которую вошли лондонские издания XVII века американских мистиков Эринейя Филалета, Элайаса Эшмоула и Джорджа Старки. Источниками алхимического знания служили также книга Дизраэли «Литературные курьезы» (1823), к которой часто обращался Эдгар По, «Энциклопедия» (1810–1842) Эйбрахама Риса и разнообразные справочные издания.

Нахождение «философского камня», превращение низших металлов в золото, своего рода алхимическая возгонка и параллельные им

²⁰ *Levi St. Armand B.* 1) *The Uses of Alchemy in «The Gold Bug» // Poe Studies.* 1971. Vol. IV, N 1. P. 1–7; 2) *Usher Unveiled: Poe and the Metaphysics of Gnosticism // Poe Studies.* 1972. Vol. V, N 1. P. 1–8.

²¹ *Clack R. A.* *The Alchemy of Love: Hawthorne's Hermetic Allegory of the Heart // ESQ.* 1995. Vol. 41. P. 307–338.

²² *The Phoenix Rising: Alchemical Imagination in the Work of Edward Taylor, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, and Margaret Fuller.*

процессы аллегорического возвышения души через умерщвление плоти, «выжигания» бренного и очищения для высшей жизни — эти мотивы присутствуют в рассказах Готорна и По как фон или сюжет. Готорн использовал их в качестве романтически возвышенной метафоры (в рассказах «Родимое пятно», «Великий карбункул», «Сокровище Питера Голдтвейта»), а Эдгар По их иронически переосмысливает.

Сюжетом одного из последних рассказов По является как раз «успешный» эксперимент героя по превращению свинца в золото.

Вскоре после открытия золота в Калифорнии По откликнулся на всеобщее помешательство рассказом «Фон Кемпелен и его открытие» (1849). В письме к Эверту Дайкинку он признавался, что этим надеялся хотя бы на время «приостановить „золотую лихорадку“». К словам писателя следует отнестись с осторожностью, в них сквозит очевидная ирония. Главным для него было другое: злободневный сюжет позволил ему создать произведение, которому был обеспечен успех и в котором можно было высказать скептическое отношение к увлечению его современников оккультизмом.

Рассказ принадлежит к столь любимым По литературным розыгрышам. Мы видим здесь уже знакомые нам приемы создания комического: ложное цитирование, фиктивные труды известных людей (в данном случае ученого-химика Хамфри Дэви²³, знаковые имена собственные (город Пресбург, газета «Шнельпост»). Кроме того, способом создания комического эффекта был портрет, в котором наиболее абсурдные детали были выделены курсивом.

Герой, чье имя совпадает с реальным именем изобретателя «шахматной машины» Вольфганга фон Кемпелена, представляет собой фигуру комическую. Это «приземистый человек, плотного телосложения, с большими, *маслянист ыми* голубыми глазами, рыжими волосами и бакенбардами, широким, приятным ртом, хорошими зубами и <...> римским носом» (Mabbott: II, 1361). Обратим внимание на неуместность эпитета *fat* в применении к глазам. Он отнюдь не случайно выделен курсивом. Но этого мало. Автор намекает на дьявольскую сущность персонажа: «он слегка хромал на одну ногу» (There is some defect in one of his feet)²⁴.

В рассказе описаны смешные до нелепости обстоятельства поимки фон Кемпелена полицией. Автор использует уже разработанный прием, изображая полицейских тупоумными чурбанами, которые не замечают очевидного. Полиция приняла фон Кемпелена за фальшивомонетчика: при обыске полицейские обнаружили два подозри-

²³ С его трудом «Исследование относительно закиси азота» («Researches Concerning Nitrous Oxide») По был знаком. Как отмечает Т. Мэббот, По использовал некоторые фразы из этого труда в тексте рассказа (Mabbott: II, 1366). Однако на исследование Дэви он не ссылается. В рассказе фигурирует фиктивный «Дневник» Дэви.

²⁴ На это обращает внимание Т. Мэббот. В самом деле, По неизменно использовал эту деталь в описании черта. В переводе Н. Демуровой этот оттенок не выявлен.

тельных тигля с расплавленным свинцом, но не обратили внимания на содержимое хранившегося под кроватью неподъемного чемодана «с какими-то слитками» (позже оказалось, что это золото).

Алхимическая тема получает фарсовое завершение в концовке. Рассказчик предлагает просто-напросто приравнять свинец к золоту, ибо «открытие» фон Кемпелена доказывает: золото — менее ценный металл, чем свинец, и гораздо менее ценный, чем серебро.

«В Европе, — завершает он рассказ, — пока что наиболее заметным последствием было то, что цена на свинец повысилась на двести процентов, а на серебро — на двадцать пять» (ПСС: 4, 294).

Итак, тему калифорнийской «золотой лихорадки» По использует для создания иронического повествования о якобы успешной алхимической практике — самом известном приеме, описанном в многочисленных трактатах средневековых мистиков.

Мотив алхимии присутствует, хотя и в другой аранжировке, в «Падении дома Ащеров». В этом «готическом» рассказе некоторые критики видят второй план, а именно оккультно-мистический. Однако при знакомстве с их аргументацией трудно отделаться от мысли, что они напоминают полицейских из рассказа «Фон Кемпелен и его открытие», которые не обратили внимания на золотые слитки, но сочли подозрительным два тигля с расплавленным свинцом.

По, конечно, не случайно ввел в рассказ образы и символы алхимического учения, о чем подробно пишет Леви Сент Арманд. Но его трактовка того, какую роль они призваны играть, кажется сомнительной. Тем не менее, интересно проследить за аргументацией ученого, смысл которой сводится к следующему: По, считает Леви Сент Арманд, серьезно воспринимал традицию оккультизма и в своем художественном творчестве пропагандировал идеи герметической философии, причем использовал те же источники, что и Эмерсон, но с другой целью — «еще более сгустить краски его собственного „мрачного романтизма“²⁵».

Приведенный в начале книги анализ рассказа заставляет нас усомниться в том, что такой вывод состоятелен. Представляется, что Эдгар По использовал широко распространенные увлечения оккультным знанием в целях литературной игры и для создания художественной выразительности. В результате высказывания средневековых мистиков, переведенные на язык прозы Эдгара По, создают комический эффект. Сопоставим основные положения алхимической доктрины и отражение их в рассказе По.

Алхимия, по словам одного из ее толкователей, не просто учит нас «преобразовывать одни металлы в другие, но, как серьезная и истинная наука, она учит постигать средоточие всех вещей, именуемое на божественном языке Духом мира»²⁶. Для непосвященных язык и символика алхимии кажутся темными и непонятными. Необходимое их

²⁵ *Levi St. Armand B.* Op. cit. P. 2.

²⁶ Цит. по: Энциклопедия мистицизма / Сост. Н. Дядьков. СПб., 1997. С. 101.

объяснение дает «Энциклопедия мистицизма». Приведу из нее небольшие отрывки.

Считалось, что алхимик стремился в благоприятных с точки зрения астрологии условиях «соединить первоматерию с действующим началом, называемым тайным огнем, чтобы получить сначала чистую ртуть, затем несгораемую серу и, наконец, философский камень». Камень этот, способный преобразовывать металлы в золото, необходим «для полного осуществления человеческих возможностей, получения эликсира жизни, который превратил бы человеческое тело в свет, обеспечив избранному всемогущество, всезнание и радость божественной любви». Каждая из двенадцати алхимических операций (кальцинация, коагуляция, фиксация, растворение и другие) имеет свое графическое обозначение. Все алхимические процессы можно описать двойкой: «Рациональному плану конкретных химических операций соответствует план символический, где зеленый лев превращается в красного, дракон пожирает свой хвост и т. п.». Превращение естественного человека в духовного имеет две стадии. Первая — «чернота, очищение; вторая — белизна, просветление; высшей ступени соответствует красный цвет алхимического золота, это соитие Луны и Солнца, человеческого и божественного, конечного и бесконечного»²⁷.

Важно также отметить, что алхимия — один из элементов герметического знания. Герметизм подразделяют на «популярный» и «ученый». Популярный герметизм представлен трактатами по астрологии, алхимии, магии и медицине (герметические науки), а ученый — трактатами религиозно-философского характера, составляющими так называемый «Герметический корпус» (*Corpus Hermeticum*). И последнее. Считается, что в ученом герметизме друг другу противостояли две тенденции: «оптимистически-пантеистическая и пессимистически-гностическая»²⁸. Как известно, идеями герметизма увлекались Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино, переведший на латинский язык четырнадцать из двадцати одного трактата «Герметического корпуса». Эти идеи привлекали и трансценденталистов, обращавшихся к философской традиции оптимистического и пантеистического направления в герметизме. Но то был лишь один из источников их мистической философии.

Отношение По к этой традиции было иным: мыслитель-рационалист, он считал практику алхимиков шарлатанством. Свое отношение к этой псевдонауке он выражает, используя разнообразные стилистические приемы, иронию, гротеск, игру с читателем.

Именно такую функцию исполняют легко узнаваемые сигналы. В рассказе встречаются имена Роберта Флудда (Фладда) и Кампанеллы (чьи трактаты имелись в библиотеке Родерика Ашера). Сам Ашер страдает меланхолией («Сатурнической болезнью»), а Сатурн для алхимиков — важный знак). Есть здесь и традиционные для алхимии

²⁷ Здесь и выше: там же. С. 19, 20.

²⁸ Там же. С. 101.

образы и символы: дракон, долженствующий представлять грубую природу (знак Меркурия), и традиционный набор металлов (золото, серебро, медь, железо). Последняя встреча брата и сестры (*Mad tryst?*) трактуется как алхимический брак, соединение Солнца (*Sol*) и Луны (*Luna*), генезиса и апокалипсиса. Родерик Ашер, в трактовке Леви Сент-Арманда, — алхимик *par excellence*, который проходит путь освобождения от оков материального мира, так же как и Маделин. По канонам гностической инициации, Родерик соединился с Богом и достиг гносиса, иначе говоря, постиг религиозную истину в откровении.

Все эти допущения кажутся искусственными. События, о которых повествуется во вставном романе, представляют собой карикатурные параллели событий первого плана. Но, пишет Леви Сент Арманд, «если рассматривать Родерика Ашера и как алхимика, и как высшего жреца, владеющего оккультными тайнами, то „Безумная встреча“ будет для него (...) герметическим текстом, выражающим оккультную истину и воплощающим идеал»²⁹. Однако подобный вывод не подтверждается анализом художественного текста.

Замечу попутно, что название вставного романа «*Mad Trist*», возможно, является очередной уловкой автора. По смыслу он скорее должен был бы называться «*Mad Tryst*» (*tryst* — архаический вариант слова «свидание» или «место свидания»), хотя сочетание его с эпитетом *mad* представляется нелепым. Кроме того, существительного *trist* словарь не дает. Это обстоятельство, насколько я знаю, исследователями отмечено не было. В своем переводе Нора Галь дала вставному роману свое название — «Безумная печаль». В его тексте алхимический герой Этельред проходит путь освобождения, убивая дракона. Он (прочитую критику) «символизирует Марса (...) который выйдет алхимическим победителем, если захватит щит, который и есть философский камень». Дракон в трактовке Леви Сент Арманда превращается в первичный гностический символ «конечного единства» — в змия, заглатывающего свой собственный хвост. Завершая анализ рассказа, критик приходит к следующему выводу. Оказывается, взятый в контексте всего творчества По, «рассказ можно рассматривать как важное свидетельство еретической попытки По сбросить с себя не только путы Времени и Пространства, но и цепи новейшего и самого страшного из владык — Науки»³⁰.

Трактовка американского критика являет собой яркий пример тенденциозности в анализе литературного произведения. Искусственное втискивание текста в рамки алхимической символики дало довольно странные результаты: от художественного текста остался лишь набор клише, а создатель его предстал перед нами как мистик и враг науки.

²⁹ *Levi St. Armand B.* Op. cit. P. 3.

³⁰ Здесь и выше: *ibid.* P. 6, 7.

«Золотой жук»: рационация или «небольшая мистификация»?

Наиболее известный из рассказов По, о котором написаны многие десятки исследований, содержит в себе еще не разгаданные загадки. История его бытования на русской почве насчитывает более полутора веков. Это первый рассказ писателя, перевод которого (сначала с французского) был опубликован в России в 1847 году¹, и, наверное, наиболее часто печатавшийся.

«Золотой жук» считают одним из первых вариантов детективных рассказов, в которых читателю предлагается найти разгадку тайны или преступления, опираясь на логические умозаключения, сопоставление деталей и разбросанных по тексту ключей. В центре повествования — не сюжет, а работа сознания, интеллекта, вооруженного интуицией. Для усиления контраста в рассказ вводится герой весьма ограниченного ума, которому суждено будет играть роль «постоянного дурака», направляя мысль читателя по ложному следу. При этом авторитет самого «детектива» никоим образом не ставится под сомнение.

Такая трактовка главного героя считается традиционной. Об этом подробно пишет Ю. В. Ковалев: «Существенно, что Эдгар По не просто говорит об интеллектуальной деятельности героя, но показывает ее в подробностях и деталях, раскрывая процесс мышления, его принципы и логику. Именно здесь и сосредоточено главное действие рационаций, их глубинная динамика. Говоря о пафосе детективных рассказов По, следует признать, что он не только в раскрытии тайны. Блистательное решение загадки демонстрирует красоту и огромные возможности разума, торжествующего над анархическим миром „необъяснимого“. Детективные рассказы По — это гимн интеллекту»².

Такая трактовка не вполне справедлива. Напомню, что исследователь числит это произведение По среди детективных рассказов, а его характеристика Лэграна не отличается от той, которую он дает Дюпену. Так же думает и Г. Злобин. Комментируя избранные рассказы По,

¹ Новая библиотека для воспитания, издаваемая Петром Редкиным. 1847. Кн. 1. С. 154–220. Об этом см.: *Николюкин А. Н.* Литературные связи России и США. М., 1981. С. 335; *Гроссман Д. Д.* Эдгар По в России. СПб., 1998. С. 19.

² *Ковалев Ю. В.* Цит. соч. С. 221.

он пишет, что расшифровку криптограммы Легран «осуществляет с убедительной ясностью»³.

Однако дело обстоит не совсем так. Уже эпиграф рассказа наводит на мысль о том, что здесь есть подвох. Как часто бывает у По, эпиграф он придумал сам. Критики, пытавшиеся найти его в комедии английского драматурга Артура Мерфи «All in the wrong» (а именно такую отсылку дает По), сделать этого не смогли. Возможно, именно эти слова — «Все не правы» — и являются скрытым ключом, поскольку читатели и критики не догадываются о том, что в рассуждениях Леграна масса ошибок. А сделал их вполне умышленно сам автор. Игра с читателем и интеллектуальная игра переплетаются.

Оставляя пока в стороне откровенные нелепости, которыми изобилует первая часть рассказа, обращу внимание на вторую, а именно разгадку криптограммы. В примечаниях к тексту криптограммы Т. Маббот пишет: «Этот шифр был правильным в первой редакции рассказа, но когда По его редактировал, то изменил шифр, транслитерацию и список единиц кодировки» (Mabbott: II, 847) Ученый выразился очень осторожно, употребив слова *treated inconsistently*, не допуская, очевидно, мысли о том, что автор сделал это умышленно. Далее он замечает по поводу списка символов: «Список не совсем правильный, но я не стал его поправлять» (Mabbott: II, 847). (Вспомним эпиграф: «все не правы»!). А вот русский переводчик рассказа «неправильность» поправил. Если в оригинале число повторений отдельных символов искажено (убедиться в этом легко, если *внимат ельно* посмотреть на список), то переводчик «исправляет» ошибку автора⁴. Правило расшифровки (*rationale*), о котором Легран с некоторой гордостью говорит рассказчику, на поверку оказывается несостоятельным.

В своем рассказе Эдгар По разыгрывает читателя, подобно тому, как Легран разыграл рассказчика — с помощью «небольшой мистификации» (*a little bit of sober mystification*) (Mabbott: II, 844). Дабы подшутить над своим сообщником, который усомнился в его здравом рассудке, Легран использовал жука, который для нахождения клада был вовсе не нужен. Автор насыщает текст многочисленными примерами того, что на его языке называется *poetical inconsistencies*. Он использует тот же метод, о котором пишет американский ученый Бертон Поллин в своем блестящем анализе «Убийств на улице Морг». Метод этот, по словам ученого, «состоит в соединении знакомого, возможного и реального — с невозможным, неизвестным, неправдоподобным и непонятным. Первые элементы автор выделяет с помощью особых художественных приемов и уловок, с тем, чтобы вторые у нас не вызвали никаких вопросов»⁵.

³ Злобин Г. Эдгар По и его искусство // По Э. Избранное. М., 1984. С. 17.

⁴ А. Старцев исправляет как сам список, разъединяя символы, так и количество их употреблений в тексте (ПСС: 3, 32–33).

⁵ Pollin B. The Rue Morgue Murders: A Web Unravelled // Insights and Outlooks. Essays on Great Writers. New York, 1986. P. 103. — Перевод этого отрывка дается в Приложении.

И мы не задумываемся над тем, почему живой жук, которого поймали Лэгран и его слуга Юпитер, был таким тяжелым, словно был сделан из золота (деталь, не раз подчеркнутая в рассказе). Почему мы верим явной нелепости, состоящей в том, что огонь в очаге Лэграна был зажжен в «тот ЕДИНСТВЕННЫЙ (выделено Эдгаром По. — Э. О.) день в году», когда в Южной Каролине «достаточно холодно» (и это, заметим, в октябре)? Как мог хорошо сохраниться деревянный сундук, пролежавший в земле более ста лет? И как могли сохраниться и прогалина в ветвях дерева, которую видно только из вполне определенного места, и семь веток на тюльпанном дереве, хотя прошло, повторю, более ста лет? Как можно прибить к ветке череп (это же не что-то плоское), да еще ОДНИМ гвоздем так, чтобы он продержался столько лет? Или пропустить пулю через *обращенную вверх* глазницу, так чтобы она отвесно упала на землю? И не странно ли, что для отметки самым белым предметом был выбран человеческий череп, который якобы только белеет от времени?

Вопросов подобного рода можно задать еще множество. Но дело в том, что, претендуя на строгую аналитичность, автор, очевидно, был уверен, что читатель о всех этих странностях даже не задумается. В этом вся прелесть уловки. Но если проанализировать детали сюжета, можно прийти к следующему выводу: «Золотой жук» по форме является рационализацией, а по сути — «небольшой мистификацией».

Американские исследователи давно заметили, что за внешней формой занимательного рассказа о кладоискательстве скрывается интеллектуальная игра с читателем. По словам Дж. О. Бейли, искусство По мистифицировать читателя, которое в «Золотом жуке» нашло столь блестящее воплощение, «еще очевиднее тем, кто даст себе труд взвесить и измерить то, что По так тщательно взвешивает и измеряет»⁶. И с этим нельзя не согласиться. В рассказе, как и в других его произведениях, вольное обращение с категориями времени и места, с мерами длины и веса является способом создания второго, комического плана, очевидного лишь для внимательного читателя.

Представим себе тюльпанное дерево с голым стволом (что особо подчеркивает автор), первые ветки которого находятся на расстоянии 20 метров от земли, а это приблизительно высота семиэтажного дома. Именно с такой высоты Юпитер ведет разговор с хозяином. Более 150 килограммов драгоценностей — По не преминул сообщить нам эту цифру⁷ — были перенесены в два захода из тайника, расположенного на высокой горе в труднодоступной местности, в хижину Лэграна, ко-

⁶ Цит. по: *Hassell W. The Problem of Realism in «The Gold Bug» // American Literature. 25 May 1953. P. 192.*

⁷ А именно 350 английских фунтов, не считая веса 197 золотых часов. Интересно, что По использует не слово *pounds* (фунты), а редкое *avoirdupois*, которое означает английскую систему мер веса для всех товаров, кроме благородных металлов и драгоценных камней. В рассказе же речь идет именно о благородных металлах и драгоценных камнях. Это — очередной подвох, не замеченных критиками и переводчиками.

торая, кстати, находилась на острове. Все эти операции проходили поздним вечером и ночью. Мы узнаем любопытные подробности. «Вынутые сокровища мы спрятали в ежевичных кустах (!) и оставили под охраной нашего пса, которому Юпитер строго-настрого приказал ни под каким видом не двигаться с места (!) и не разевать пасти (!) до нашего возвращения» (ПСС: 3, 24). Итак, более ста килограммов колец, монет, драгоценных камней и прочих сокровищ рассыпаны в кустах, а тяжелый кованый сундук с остальными пятьюдесятью килограммами два героя тащат через непроходимый лес, через протоку на остров, в хижину Леграна. Потом возвращаются — уже ночью — назад, собирают из кустов рассыпанные там монеты, кольца, драгоценные камни (как это можно сделать ночью, даже и при свете фонаря?) и возвращаются до рассвета домой.

Автор словно забавляется над доверчивым читателем, который всему этому верит и не задумывается над странностью и комизмом происходящего.

Но представим себе еще один эпизод. КАК эти два джентльмена «целый день и часть ночи» пересчитывали добычу — все эти 110 бриллиантов, 18 рубинов, 310 изумрудов, 21 сапфир, 200 колец и серег, 30 золотых цепочек, 83 «тяжелых больших» распятия, 197 часов, не говоря уже о старинных монетах. Созданный нашим воображением «благородный» образ Леграна явно не соответствует тому, что описано в рассказе и вообще стереотипу детективов По.

Абсурд происходящего в рассказе не вызывает подозрений и у многих исследователей. Упомяну среди них еще одного, предложившего весьма фантастическую версию трактовки. Ее «странность» — после всего сказанного — должна показаться достаточно очевидной.

Речь идет о статье Бартона Леви Сент Арманда ««Небольшая мистификация» По: использование алхимии в «Золотом жуке»». Он высказывает мысль о том, что на первый взгляд, автор рассказа просто-напросто играет алхимическими символами «ради создания искусной мистификации»⁸. Однако ученый видит в рассказе иной, глубоко скрытый смысл, а именно художественное изображение основных принципов алхимической философии, и называет По приверженцем этой философии. Он находит в рассказе алхимические символы, в частности, превращения простого металла в золото (свинцовая пуля — золотой жук — клад); тюльпанное дерево видится ему как символ философского древа, а Легран — как практикующий алхимик. По словам критика, Легран «использует логические приемы криптографии и дедукции для того, чтобы расшифровать герметическую записку капитана Кидда». Он даже соотносит образ Леграна с «самым знаменитым образом алхимика в мировой литературе, гётевским Фаустом», а историю с золотым жуком интерпретирует как рассказ об *opus magnum*,

⁸ *Levi St. Armand B. Poe's «Sober Mystification»: The uses of Alchemy in «The Gold Bug» // Poe Studies. IV (June 1971). N 1, 1.*

или «великой работе» алхимика. По мнению исследователя, рассказ представляет собой «расшифровку герметической формулы, которая раскрывает тайну этого процесса».

Правда, в статье содержится и некоторая негативная оценка главного героя. Автор статьи допускает возможность двойной трактовки его образа как человека, имеющего сношения с Дьяволом. Прочитывая еще одно место из статьи Леви Сент Арманда: «Как свинцовая пуля превращается в более тяжелого золотого жука, а затем обращается в сверкающие сокровища, так и По преобразует и использует (*domesticates*) традиционные символы западной алхимической традиции. Энтомолог (?) и криптограф напоминает нам гётевского Фауста; философский камень превращается в сокровище капитана Кидда, а Меркурий, всепроникающий дух зловещего откровения, приобретает неясный облик самого капитана Кидда»⁹.

Что ж, загадки, которые задает нам Эдгар По, получают и такие, весьма фантастические, если не смехотворные, разгадки.

Докопаться до скрытого смысла многих произведений По, увидеть детали его лаборатории художника, создателя готических рассказов и радиационных, помогают скрупулезное толкование текста и аналитический строй ума исследователя. Именно такой подход демонстрирует американский ученый Бертон Поллин, когда расшифровывает тайны детективного рассказа «Убийства на улице Морг»¹⁰. Это, пожалуй, лучшее исследование одного из самых знаменитых рассказов По, который, в противовес традиции, можно определить (впрочем, так же, как и «Золотой жук») — как «небольшую мистификацию» (*sober mystification*).

К числу логических рассказов — а именно так можно еще назвать радиационные, где есть расследование, но нет убийства, — критики относят «Похищенное письмо», а также «Продолговатый ящик» и «Человек толпы». О последних двух пишет, в частности, американский исследователь Джералд Кеннеди, который датирует серию радиационных 1840–1844 годами. В этих рассказах можно увидеть, считает он, «появление и последний выход на сцену „человека анализирующего“¹¹. С этим можно согласиться лишь отчасти.

Дело в том, что в «Человеке толпы» в роли рассказчика выведен скорее «наблюдатель» в аддисоновском смысле слова, а не детектив, каким был Дюпен — и отчасти Легран. Это произведение По трудно отнести к разряду радиационных именно потому, что аналитические способности ума не стали в нем предметом художественного изображения.

«Продолговатый ящик» (о котором речь шла выше), как верно заметил Джералд Кеннеди, представляет собой пародию на логический

⁹ Здесь и выше: *ibid.* P. 3, 6.

¹⁰ Отрывки из статьи Бертон Поллина даны в Приложении.

¹¹ *Kennedy G. The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives // American Literature. 1975. Vol. 47. N. 2. P. 185.*

рассказ, а его героя, от имени которого ведется повествование, нужно рассматривать как сатирический вариант героя-детektива. Доведение до абсурда метода логического расследования, что мы и видим в этом рассказе, производит трагикомический эффект. Похожий метод (его демонстрирует другой «герой» По, шеф парижской полиции из рассказа «Похищенное письмо») рассчитан уже на комический эффект.

«Похищенное письмо» (1844) — классический вариант логического рассказа, интересный в нескольких отношениях. Во-первых, автор дает нам ключ к разгадке метода, который он применял в рассказах «с подвохом»¹². Метод этот основан на том, что обычно человеческое сознание не замечает слишком очевидного. Устами Дюпена Эдгар По говорит о некоей игре, основанной на способности нашего зрения не замечать слишком крупного шрифта на карте, когда участник игры ищет какое-то название. Эта особенность зрения представляет собой «полную аналогию мыслительной тупости, с какой интеллект обходит те соображения, которые слишком уж навязчиво самоочевидны» (ПСС: 3, 178).

Именно такой метод использовал министр Д. — и Дюпен, чтобы в одном случае спрятать, а в другом — разгадать тайну местонахождения похищенного письма. Подобный метод применен и в самом рассказе: мы не замечаем многого из того, что бросается в глаза при внимательном чтении. Но об этом ниже.

Второй момент, представляющий интерес, — рассуждения о двух видах познающего интеллекта. Здесь По высказывает мысли о способах познания, прозвучавшие позже в «*Mellonta Tauta*» и «Эврике». Интересно, что он использовал некоторые формулировки из романа Хорэса Уолласа «Стэнли» об ограниченности математического знания, в частности, такую: «Существует опасность того, что математик уравнивает принципы своей науки с принципами разума и станет применять ко всему на свете те правила, которые справедливы лишь для одной из наук» (Mabbott: II, 996). Эти мысли были созвучны представлению По о соотношении индукции, дедукции и интуиции, его убеждению в ограниченности аксиоматического метода¹³.

Важно отметить, что интуиция в представлении По отличалась от интуиции трансценденталистов, поскольку разной была их мировоззренческая основа¹⁴. Эдгар По считал интуицию, интеллектуальное прозрение характерной чертой творческого воображения. По его твердому убеждению, лишь наука (логическое знание) в сочетании с поэтическим воображением могут дать объективную картину мира.

¹² Об этом пишет, в частности, Лиана Бабенер (*Babener L. The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Poe's «Purloined Letter» // The Purloined Poe — Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading. Baltimore; London, 1988. P. 323–334.*)

¹³ Об этом см.: Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 228–232.

¹⁴ Американский ученый Стэнтон Гарнер рассматривает гносеологию По и трансценденталистов как явления принципиально одного порядка, уравнивая характер прозрений Дюпена с озарениями Эмерсона и Торо (*Garner S. Emerson, Thoreau, and Poe's «Double Dupin» // Poe and his Times. Baltimore, 1990. P. 130–145.*)

Именно эти две стороны познания соединены, как нам внушает рассказчик, в Дюпене и в министре Д., причем последний, по мнению Лианы Бабенер, является его «зеркальным отражением».

«Ничто так не противно мудрости, как излишняя хитрость». Слова, которые По приписал Сенеке, на самом деле принадлежат ему самому; они служат эпиграфом к рассказу. Как их следует трактовать? Очевидно, здесь заявлена одна из его тем — противопоставление разных способов познания — высшей и низшей. Иными словами, математическая логика без поэтического воображения может дать лишь плоскую картину мира, а «ползучее знание» не способно привести людей к истине. Эту мысль можно продолжить: высшая мудрость недоступна для «математика», обрести ее можно лишь с помощью поэтического воображения, опирающегося на интуицию.

Это вполне согласуется с философией писателя, но к тексту имеет слабое отношение, несмотря на все декларации главного героя. Придававший большое значение «консистентности», непротиворечивости как признаку истинности, По многократно нарушает этот принцип в рассказе. Логический по форме и занимательный по содержанию рассказ имеет второй план, который так же не виден при беглом чтении, как самые крупные буквы на географической карте. Создавая определенный эффект на одном уровне восприятия, По разрушает его на другом.

Его эксперимент в создании подобной художественной формы имел огромное значение для развития детективной литературы. Однако последователи По заимствовали и развивали лишь одну его сторону. Вторая же его особенность — «веселое лукавство ума» — детективному жанру практически не свойственна. Эта черта характерна именно для рассказов По. Но замечаем ли мы расставленные по всему тексту ловушки? Скорее всего, нет. Примеры логической мистификации проступают сквозь ткань повествования тем ярче, чем внимательнее мы читаем.

Нам, например, известно, что рассказчик снял и меблировал для Дюпена старинный особняк в Сен-Жерменском предместье Парижа. Но почему библиотека оказывается на четвертом этаже? Библиотека, куда так свободно, словно близкий знакомый, неожиданно входит префект полиции Ж.¹⁵ В начале рассказа друзья обсуждают недавние обстоятельства убийств на улице Морг, в связи с которыми дважды встречались с префектом, однако рассказчик сообщает читателям, что они не виделись с префектом «уже несколько лет». Шеф парижской полиции каждую ночь в течение недели обыскивал жилище министра, и это не кажется нам странным. Как не кажется странным и утверждение, что письмо можно спрятать в дырке, высверленной буравчиком в ножке стула. Конечно, нам покажется забавным то, что в течение этих ноч-

¹⁵ Томас Мэббот сообщает, что шефом парижской полиции в 1831–1836 годах был некий Henri-Joseph Gisquet. Шарль Бодлер в своем переводе «Убийств на улице Морг» указал в сноске, что прототипом префекта был именно Жиске.

ных трудов полицейские перевернули каждый лист в книгах министра, измерили толщину каждого переплета, проткнули некоторые из них иголками (?) в поисках письма, а также изучили мох между камнями во дворе с помощью сильной лупы.

Все эти и многие другие нелепости введены в рассказ не случайно. На фоне столь карикатурных методов работы парижской полиции под руководством префекта Ж. читателю кажутся довольно естественными невероятные, даже абсурдные детали. Вспомним, где висела резная полочка (*rack*, в переводе И. Гуровой «сумка»), на которую и было положено письмо. В самом неподходящем для этого месте — она болталась перед самым камином — на шнурке, укрепленном на гвоздике ПОД КАМИННОЙ ДОСКОЙ. Вспомним и то, что, разглядывая комнату и одновременно разговаривая с министром, Дюпен (через темные очки!) разобрал мелкий почерк письма, находившегося на полочке перед камином в нескольких шагах от него.

Таких примеров много, и их присутствие в тексте не случайно. Аналитик, писал По во вступлении к рассказу «Убийства на улице Морг», «радуется любой возможности что-то *прояснить или распутать*. Всякая, хотя бы и нехитрая задача, высекающая искры из его таланта, ему приятна. Он обожает загадки, ребусы и криптограммы, обнаруживая в их решении проницательность, которая уму заурядному представляется чуть ли не сверхъестественной» (ПСС: 3, 85). Предполагая в своем читателе интерес к логическим задачам, писатель создавал «загадки, ребусы и криптограммы», решение которых доставило бы интеллектуальное удовольствие. Однако он усложнял задачу, внося в свои «ребусы» заведомые ошибки. Зачем? Возможно для того, чтобы доставить удовольствие читателям, которые увидят его логические «ошибки» и сами станут в некотором смысле детективами. Можно сказать, что он рассчитывал на сотворчество интеллектов.

От нашего внимания часто ускользает еще одно обстоятельство, которое помогает понять характер Дюпена и мотивы его действий в рассказе «Похищенное письмо». Об этом интересно пишет Лиана Бабенер в цитированной выше статье. Она подметила в рассказе мотив двойника. Обратим и мы внимание на то, что начальные буквы в сочетаниях «министр Д — месье Дюпен» совпадают. Оба они «математики» и «поэты». Близко знают друг друга. Дюпен мстит министру за некий неблагоприятный поступок, который тот совершил по отношению к нему «много лет тому назад в Вене». А мы знаем, что Дюпен, отпрыск прославленного рода, был лишен отцовского наследства в результате каких-то махинаций. Знаем мы и то, что у министра имеется брат. Блестящую операцию по нахождению письма Дюпен проводит не потому, что хочет выручить префекта или помочь попавшей в беду «высокой особе». Кстати сказать, из намека рассказчика можно понять, что он хотел помочь самой королеве, которая боялась, что король мог уличить ее в неверности. Главное — Дюпен хочет отомстить своему двойнику (или брату?), а заодно и получить солидный гонорар.

Талантливый, но беспринципный Дюпен мстит хладнокровно, прибегнув к методам, которые можно назвать остроумными, но нельзя считать моральными. Трудно согласиться с американским исследователем Стэнтоном Гарнером, который называет Дюпена «идеальным героем», человеком, «вступившим в союз с добродетелью»¹⁶. Это значило бы выдавать желаемое за действительное.

Не дает ли сам автор разгадку характера Дюпена в последних строках? Его герой, наслаждаясь мщением, начертал на чистой стороне еще раз похищенного письма двусторонние из пьесы Кребийона «Атрей и Фиеста» — намек, который мы не можем оставить без внимания: «⟨...⟩ Сей план зловещий / Достоин если не Атрея, то Фиеста». В пьесе французского драматурга два брата жестоко мстят друг другу: микенский царь Атрей убивает детей Фиеста, а последний соблазняет жену Атрея и проклинает его дом. Действия и того, и другого аморальны. Трудно интерпретировать заключительный аккорд рассказа По как жест «добродетельного» Дюпена. Замечу попутно, что детектив, обладающий определенным кодексом чести, в американской литературе появится значительно позже, в романах Дэшила Хэммета.

Итак, министр Д. перехитрил всю полицию Парижа и самого префекта. Министра перехитрил его брат, пользуясь отчасти сходными методами. Автор перехитрил читателя, заставив его поверить в «безупречную логику» и «строгую аналитичность» рассуждений Дюпена. «Остроумие, возведенное в степень бурлеска», получило еще одну, занимательную и оригинальную трактовку.

Среди произведений По есть одно, которое отнести к детективным рассказам можно с большой натяжкой. «Ты еси муж, сотворивший сие!» (1844) написан в расчете на не очень требовательную публику. Рассказ не лишен занимательности, но его интрига слишком очевидна. Бурлеск в нем сочетается с элементами детективного рассказа, так как в нем есть формальный признак последнего — расследование убийства и наказание преступника.

Загадки в привычном для детективного жанра смысле здесь нет. Читателю очевидно с самого начала, кто преступник, хотя неясно, при каких обстоятельствах был убит несчастный Барнабас Челноук (Shuttleworthy). Расследованием этого занялся один из героев (рассказчик), но читателю становится об этом известно лишь в конце, что нетрадиционно для детективного жанра. Автор не оставляет нам никакого сомнения в том, что самого состоятельного человека в городке Рэттлборо убил его «лучший друг» Чарли Душкинс (Goodfellow). То, что это отъявленный мошенник, ясно лишь двум людям в городке: сыну убитого и рассказчику. Остальные горожане выполняют роль «постоянного дурака»: они уводят внимание читателя в сторону от разгадки.

¹⁶ Garner S. Op. cit. P. 143, 141. Примерно так же определяет характер Дюпена и Дейвид Рейнолдс (op. cit. P. 430).

Отчасти такую же роль играет и сам рассказчик: зная все обстоятельства убийства, он ведет рассказ так, словно ему об этом ничего не известно. Читатель этот подвох замечает лишь тогда, когда происходит макаберная развязка, и труп убитого, как чертик из шкатулки, появляется из ящика посреди пирующих дружков погибшего Барнабаса Челноука. Все это было подстроено рассказчиком, который разгадал загадку его исчезновения и подготовил ужасную месть.

В тексте рассказа есть целый ряд странностей, которые мы, как правило, замечаем не сразу. Это «нелепости, доведенные до абсурда» (о чем По писал по поводу «Гротесков и арабесок»), но вставленные в иную оправу — псевдо-детективного рассказа. Вызывает недоверие к словам «добродетельного детектива» многое: пистолетная пуля, пробивающая насквозь круп лошади и не убивающая ее наповал¹⁷, осушение озера с помощью лопат, что было сделано «легко и быстро»; то, что убийца смог, «хотя и с большим трудом», оттащить не вполне убитую лошадь в заросли ежевики на берегу пруда.

Мщение, как и месть в «Похищенном письме», осуществляется весьма сомнительным способом. Автор словно испытывает читателя: как далеко можно пойти в описании отвратительного в действиях героя и не возбудить сомнения в правдивости и добропорядочности последнего. «Я раздобыл кусок тугого китового уса, проткнул его в глотку трупа и дальше вниз, а самый труп положил в старый ящик из-под вина, постаравшись при этом так согнуть тело, чтобы вместе с ним согнулся и китовый ус»¹⁸. Рассказчик, которому принадлежат эти слова, наделен талантом чревоушителя. Но этой «сверхъестественной» способностью традиционно обладали отрицательные герои (вспомним злодея из романа Чарльза Брокдена Брауна «Виланд»). Рассказчик произносит фразу (она вынесена в заголовок), которую «должен был произнести мертвец». Несомненно, «страшному» здесь придан «оттенок ужасного», но оно превосходит все мыслимые рамки, и это разрушает художест *венный* эффект.

Исследователи не любят обращаться к рассказу, его редко включают в сборники из произведений По. Но анализ даже не лучшего из созданного писателем помогает нам проникнуть в его творческую лабораторию, выявить те приемы, которыми он пользовался при создании своих лучших творений.

Стоит обратить внимание еще на один момент, часто использовавшийся писателем во многих рассказах «с подтекстом». Речь идет о несоответствии стилистических планов, что создает эффект эстетического сбоя. Так, весь тон рассказа не соответствует зачину. Рассказчик начинает повествование с того, что он, подобно Эдипу, разгадал загадку. Это фраза, по-видимому, выполняет ту же роль, какую играют эпи-

¹⁷ Фразу «the poor animal's chest» С. Маркиш перевел не вполне удачно: «грудь несчастного животного» (По Э. А. Собрание рассказов. М., 1992. С. 241).

¹⁸ Там же. С. 253.

графы в «готических» рассказах По. Она обозначает тему и дает указание на то, что в тексте есть некий скрытый смысл.

Второй пример того же плана — фраза, вынесенная в заглавие. Она заимствована из Библии и звучит следующим образом: «Thou art the man» (II Samuel 12:7). Полезно вспомнить библейский контекст, в котором были произнесены эти слова. Бог вершит суд над царем Давидом, пославшим Урию Хеттеянина на смерть и взявшим жену его Вирсавию себе в жены. Для этого Бог посылает к царю пророка Нафана, который силою своих слов приводит Давида к признанию греха и покаянию. «И сказал Нафан Давиду: *ты — тот человек*¹⁹. Так говорит Господь, Бог Израилев: Я помазал тебя в цари над Израилем, и Я избавил тебя от руки Саула. (...) Зачем же ты пренебрег слово Господа, сделав зло пред очами его?» (2 Книга Царств 12: 7, 9). В рассказе По выделенные мною курсивом слова находятся в следующем контексте: «...секунду-другую он [труп] пристально и скорбно глядел своими потухшими, тронутыми тлением глазами в лицо мистера Душкинса, потом медленно, но отчетливо и выразительно проговорил: „Ты еси муж, сотворивший сие!“ и, словно до конца удовлетворенный своим деянием, перевалился через край ящика, разметав по столу руки»²⁰. Американцам, хорошо знакомым с библейской притчей, окончание рассказа должно было резать слух, на что, надо думать, и был расчет.

Итак, в тексте есть два уровня «ключей»: один — для подтверждения версии рассказчика, второй — для читателя, который может подметить неправдоподобие якобы правдоподобной разгадки. Но может и не подметить, и тогда очередная «загадка По» остается неразгаданной.

¹⁹ Курсив мой. Этот вариант библейской фразы «Thou art the man» кажется предпочтительным.

²⁰ По Э. А. Собрание рассказов. М., 1992. С. 251.

Чёрт в рассказах По

Обитатель преисподней является героем по крайней мере в четырех рассказах По — «Герцог де л'Омлет» (1832), «Бон-Бон» (1835), «Черт на колокольне» (1839), «Не закладывай черту своей головы» (1841). В этих юмористических рассказах автор высмеивает литературных оппонентов, издевается над вкусами американской публики и издателей популярной литературы. Интересно отметить, что они практически не привлекали внимания переводчиков и критиков, по крайней мере до 1968 года¹. Исключение составляет лишь «Черт на колокольне», переведенный Д. Михайловским и опубликованный в 1861 году в журнале Достоевского «Время», а также «Бон-Бон», впервые переведенный в 1885 году. О двух из этих рассказов («Черт на колокольне» и «Бон-Бон») писал А. Н. Николюкин в своем труде об американском романтизме².

Все они объединены не только общей темой — в самом широком смысле слова — но и фигурой черта. Прием, давно известный в литературе (Гёте, Шамиссо, Гофман), получает у По оригинальное звучание. В каком бы обличье ни являлся дьявол на страницах его рассказов, он выступает антагонистом персонажей, воплощающих глупость и самодовольство, и расправляется с ними — иногда изящно, иногда довольно жестоко, в зависимости от того, в каком ключе написана новелла.

«Не закладывай черту своей головы» отличается от других рассказов тональностью. Как отметил А. М. Зверев, он представляет собой «обработку типичной для американского фольклора „небылицы“, где властвует яркая выдумка, необузданная комедийность и не лишенный жестокости розыгрыш»³. Любовь американцев к сенсациям, грубым зрелищам и дешевым развлечениям нашла отражение в литературе, которую Дейвид Рейнолдс называет «sensational». Эдгар По критиковал массовую литературу и «сенсационную» журналистику, однако он использовал их приемы. Подобное ориентирование на запросы рынка было осознанным. «Чтобы тебя оценили, нужно, чтобы тебя *ч и тали*,

¹ Об этом см.: Гроссман Дж. Эдгар По в России. Академический проект. СПб., 1998.

² Николюкин А. Н. Новеллистика Эдгара По // Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968.

³ Зверев А. М. Эдгар Аллан По // История литературы США. М., 2000. Т. 3. С. 216.

а такие вещи неизменно пользуются большим спросом». Под «такими вещами» писатель подразумевал темы, связанные с жестокостью, насилием, кровавыми преступлениями, проявлениями садизма. Сюжетов подобного рода среди его рассказов много. Интерес По к этой стороне американской жизни был практического свойства: он перерабатывал имевшие широкое хождение материалы и использовал их для своих писательских нужд⁴.

Черта эта совсем не вяжется с образом «мрачного гения», создававшегося критикой в течение многих десятилетий. Изучение комических рассказов По, «экстравагант», как он их называл, или бурлесков, помогает понять многоликость По и внести определенные коррективы в трактовку его художественного наследия в целом. То, что названные выше рассказы были для По важны не меньше «серьезных» или «готических», очевидно из следующего. Составляя сборник «Фантазии», который он собирался издать в 1842 году, По включил в его состав «Не закладывай черту своей головы», причем поместил его между «Маской Красной Смерти» и «Элеонорой». А ведь этот рассказ находится (используем слова писателя по поводу «Береники») «на самой границе плохого вкуса»⁵.

Тем не менее, рассказ по-своему интересен. В нем отрабатывались художественные приемы, наносились удары по литературным противникам (а увидеть их — значит уточнить его собственное мировидение). Кроме того, мы улавливаем в нем мотив, который прозвучит в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»: герой По и Берлиоз у Булгакова потеряли голову при сходных обстоятельствах — возле турникета, причем дьявол имел к этому самое непосредственное отношение.

Эдгар По использует в рассказе прием овеществления метафоры. Его «герой» Тоби Чертвозьми⁶ имел привычку ругаться, божиться и биться об заклад, причем пустое хвастовство сопровождалось стандартной фразой: «Готов заложить черту голову». Дьявол поймал его на слове, когда Тоби готовился перепрыгнуть через турникет. Эта сцена написана с неподражаемым юмором. Приняв «пари», черт приготовил сцену для финала. «Любезный друг, — сказал он, — для меня дело чести предоставить вам нужный разбег. Подождите здесь, пока я не займу своего места у калитки, откуда мне будет видно, насколько изящно и трансцендентально вы возьмете этот барьер, — и не забудьте про курбет в воздухе» (ПСС: 4, 75). Естественно, прыжок кончился трагически: несчастному Тоби снесло голову железной балкой, находившейся в пяти футах над самым турникетом.

Рассказ вдохновил Федерико Феллини на создание фильма «Тоби Даммит», в котором действие перенесено в наши дни. Буйную фанта-

⁴ Reynolds D. Poe and Popular Irrationalism // E. A. Poe. Critical Assessments. Vol. IV / Ed. by Graham Clarke. Helm Information. 1991. P. 410.

⁵ Poe E. A. The Letters. Vol. I. P. 58.

⁶ Dammit (В переводе Н. Демуровой — не очень удачно — «Накойчерт»).

зию Эдгара По великий итальянский режиссер использовал для того, чтобы создать «ощущение реальности кошмара, не пригрезившегося, но происходящего посреди самой заурядной будничности»⁷.

Смысл новеллы По, однако, в другом. Да и ощущения кошмара она не вызывает. Ее гротескный характер служит целям литературной полемики, а переплетение «ужасного» с необычайно смешным лишь усиливает эффект. Текст пестрит нападками на трансценденталистов — английских и американских — Карлайла, Колриджа, Эмерсона. Отрицательное отношение Эдгара По к их мистицизму и назидательности (как он воспринимал этический пафос их творчества) отразилось в ядовитых намеках и прямых оскорблениях, облаченных в литературную форму.

По иронизирует над современной ему критикой, в частности, над критиками журнала «Дайел», редактором которого в это время была Маргарет Фуллер⁸. О журнале он неоднократно весьма саркастически отзывался, и в этом рассказе, в частности. «В каждой книге, — пишет По, — *должна* быть мораль; и, что гораздо важнее, критики давно уже обнаружили, что в каждой книге она *ест* ь (...) когда пробьет час, все, что хотел сказать автор, и все, чего он не хотел сказать, все это будет разобрано в „Дайеле“ или „Даун-Истере“, равно как и то, что он должен был хотеть, и все остальное в этом духе, так что в конце концов будет совершенно ясно, в чем состоит эта мораль» (Mabbott: I, 621–622)⁹. В свете этого замечания нужно воспринимать и шуточный подзаголовок «Рассказ с моралью».

Писатель не упускал случая поиздеваться над тем, что он называл «туманным» в книгах трансценденталистов. Устами рассказчика он называет манеру Тоби Чертвозьми клясться своей головой по любому поводу «странной» (queer) и продолжает так: «мистер Колридж назвал бы это мистическим, мистер Кант — пантеистическим, мистер Карлейль — казуистическим, а мистер Эмерсон — сверхвопросическим (hyperquizzitistical)» (ПСС: 4, 72).

Так полемика сочетается у По со словотворчеством. Для определения странностей поведения (примеры чего в рассказе приводятся самые нелепые) он изобрел новое слово — the transcendentials, которое, конечно, не вполне соответствует слову, употребленному переводчиком, — «трансцендентализм». В это понятие он вложил иной смысл. Его следует понимать скорее как определенное настроение, капризность, приступы странной болезни, отклонения от психической нормы.

Но, словно не удовлетворившись «черной» критикой, По завершает рассказ следующим образом: похоронив несчастного друга после

⁷ Об этом см.: Зверев А. М. Цит. соч. С. 216.

⁸ О редакторской деятельности Фуллер см. мою статью: Osipova E. Margaret Fuller as Editor: a European Perspective // Dimensioni e problemi della ricerca storica. 2001. N 1. P. 113–121.

⁹ Перевод этого отрывка Н. Демуровой неточен (см.: ПСС: 4, 69).

его фатальной встречи с чертом, рассказчик «отправил скромный счет всех расходов по погребению трансценденталистам. Но эти негодяи отказались оплатить его. Тогда я немедленно распорядился вырыть тело мистера Чертвозьми и продал его на мясо для собак» (Mabbott: I, 631). Концовка рассказа выдержана в духе некоторых из журналистских эскапад По.

Особый интерес в рассказах представляет фигура черта. Обитатель преисподней у По — невысокий хромой господин преклонных лет и почтенной наружности. «Он был облачен во все черное, рубашка блистала белизной, уголки воротничка были аккуратно подвернуты, высокий белый галстук подпирал подбородок, а волосы были расчесаны, как у девушки, на ровный пробор» (ПСС: 4, 73).

В рассказе «Бон-Бон» дьявол наделен совершенно другой внешностью: «Линии его фигуры, изрядно тощей, но вместе с тем необычайно высокой, подчеркивались до мельчайших штрихов потертым костюмом из черной ткани, плотно облегающим тело, но скроенным по моде прошлого века. Это одеяние предназначалось, безусловно, для особы гораздо меньшего роста, чем его нынешний владелец. Лодыжки и запястья незнакомца высывались из одежды на несколько дюймов. Пара сверкающих пряжек на башмаках отводила подозрение о нищенской бедности, создаваемое остальными частями одежды (...) На этом субъекте не было и следа рубашки; однако на шее с большой тщательностью был повязан белый замызганный галстук...»¹⁰ (ПСС: 2, 89–90).

Интересно, что по сравнению с ранним вариантом рассказа, который назывался «Проигранная сделка» (1832), описание претерпело значительные изменения. Вместо римской тоги на дьяволе появился кургузый костюм, вместо аккуратного галстука и крахмальной рубашки — засаленный галстук, надетый на голое тело. Эдгар По перенес действие из Венеции в Руан и значительно снизил тональность повествования, от чего оно весьма выиграло. Произведенные изменения интересны тем, что дают представление о способах творческой обработки текста и специфике фантазии По.

Как же выглядит черт в последней части «дьявольского квартета»? Это невысокий человечек с длинным крючковатым носом, маленькими глазками и широким ртом; бакенбарды и усы скрывают большую часть его лица. «На нем был плотно облегающий фрак (из заднего кармана которого высывался длиннейший угол белого платка), черные кашемировые панталоны до колен, черные чулки и тупоносые черные лакированные туфли с громадными пучками черных атласных лент вместо бантов»¹¹.

Это именно то описание черта, которое, как достоверно известно, читал Достоевский, восхищавшийся «фантастическим реализмом»

¹⁰ Перевод Ф. Широкова.

¹¹ Перевод В. Рогова.

Эдгара По. И он, и Михаил Булгаков, несомненно, продолжали традицию фантастического реализма, образец которого мы видим, в частности, в анализируемых рассказах.

Второй из них, «Бон-Бон», не был по достоинству оценен отечественной критикой, а между тем рассказ являет собой блестящий образец юмора. В нем автор издевается над поклонниками немецких мистиков, в шуточной манере высмеивает платоников и идеалистов, создавая карикатурный образ «мыслителя», работавшего ресторатором, со странным именем Бон-Бон¹². Для него было все одно — готовить омлеты или писать эссе о природе, душе или духе. Кроме того, Бон-Бон любил заключать разного рода сделки, как и Тоби Чертвозьми, и был равнодушен к бутылке.

Комический эффект создан с помощью множества приемов, главным из которых было сочетание явно разнородных материй — библиотеки и кухни, философии и кулинарии. Автор создает своеобразное попури, или смеси из разнородных предметов: в одну кучу свалены тома немецкой философии, рашпер, вилки, сочинения Платона и других философов, сковородки и иная кухонная утварь.

Убийственный портрет «философа» создается с помощью снижения высокого, гротеска и иронии. Бон-Бон («Леденец») — крохотный человечек (меньше метра ростом, как уточняет рассказчик) с маленькой головкой и огромным животом, «достойным обиталищем его бессмертной души». По контрасту, явившийся ему дьявол роста был огромного и отличался необычайной худобой. Сей житель преисподней, «близко знакомый с Платоном и Аристотелем», имел странную особенность: он был абсолютно лишен глаз. Под темными очками у него оказалось лишь гладкое место.

Эта черточка дана не случайно и несет вполне определенный смысл. Согласно гносеологии трансценденталистов (Шеллинга, Колриджа, а позже и Эмерсона), человек может постигнуть суть вещей без помощи органов чувств, исключительно благодаря сверхчувственным возможностям познания. Именно над этой чертой трансценденталистской эпистемологии и иронизирует Эдгар По. Черт в его рассказе глубокомысленно замечает, обращаясь к собеседнику: «Мое видение глубже вашего (...) Я постигаю душой (*My vision is the soul*)» (Mabbott: I, 107).

Разговор черта и «философа» закончился для последнего печально. Он не только не смог сказать что-либо членораздельное знакомцу «Платона и Аристотеля» о том, что такое душа (а именно это было темой сочиняемого им трактата), но получил от него презрительный отказ на предложение продать ему свою душу. «У меня их сейчас достаточно, — пояснил его величество» (ПСС: 2, 99). Конец рассказа чем-то напоминает эпизод, описанный Достоевским. Почти как Иван Карамазов, запустивший в черта чернильницей, «метафизик» Бон-Бон,

¹² Bon-bon (франц.) — конфета, леденец; изящная вещица; bonbonne (франц.) — бутылка в корзине.

находившийся в состоянии белой горячки, бросает в «злодея» бутылку. В результате он оказался распростертым на полу под рухнувшей на него люстрой.

Комедийный характер рассказа вполне соответствует тону эпиграфа (якобы из французского водевиля, но самом деле заимствованного из сочинения барона Бильфельда) и подчеркивает содержащуюся в нем насмешку. По иронизирует над оторванными от жизни философами, занимающимися предметами метафизическими, их концепциями о потустороннем существовании души и абсолютизацией сверхчувственной способности познания. Используя мотив черта, он высмеивает склонность к мистике, которую определяет словечком *diablerie*¹³. При этом он недвусмысленно подчеркивает, что имеет в виду немецких философов.

В откровенно фарсовой манере, но не столь изощренно, как в предыдущем рассказе, тема черта представлена в новелле «Герцог де л'Омлет». Здесь использованы те же приемы, что и в более позднем рассказе, но цель повествования иная — в нем отсутствуют какие-либо намеки на философию или метафизику; автор занят исключительно созданием эффекта комического.

По использует абсурд как метод построения сюжета. Он соединяет несоединимое: называет мусульманина почитателем Аполлона, упоминает об участии короля в аукционе (где он пытался купить оттоманку), сводит Божество (Deity) и Дьявола в покоях последнего в аду, помещает в трех углах зала «гигантские изваяния» (вспомним описание спальни в «Лигей»).

Нагромождение несуразностей как прием знакомо нам по многим рассказам «Фолио Клуба», включая те, что написаны в мрачном ключе. Здесь он, однако, предельно обнажен. Детали аранжированы таким образом, чтобы ошарашить читателя — и позабавить его. И то и другое Эдгару По вполне удастся. Из юмористических деталей отмечу лишь некоторые. Писатель вводит прием, которому суждена будет длинная история — игру в карты. Герцог режется с Дьяволом (он же «Король мух» Вельзевул) в очко — и выигрывает, тем самым избегая печальной участи жариться в аду. Смешно и нелепо имя героя. Автор наделяет его странной фамилией — герцог де л'Омлет, он же граф де Паштет.

Юмористический эффект создается и с помощью метода контраста — между князем преисподней и его посетителем, человеком недалеким и высокомерным. Дьявол являет собеседнику пример джентльменского обращения. Он изъясняется высоким слогом и не пытается надуть своего визитера после того, как проиграл ему партию в очко. Отмечу здесь, что в переводе З. Александровой стиль речи дьявола неоправданно изменен. Вместо высокого слога и архаично-возвышенных *thou, thee, thy, sayest*, переводчик заставляет его произносить не-

¹³ *Diablerie* (франц.) — чертовщина.

верное по смыслу и неуместное по стилю разговорное выражение «Чего-й-то?» и обращаться к герцогу на «ты» (ПСС: 2, 66).

Первый опыт с введением в повествование фигуры черта не был особенно успешным в стилистическом отношении, однако позволил писателю опробовать приемы, разработку которых он посвятил более поздние рассказы.

Осталось сказать о последней из четырех новелл, в которой появляется житель преисподней. «Черт на колокольне» — изящная безделушка, экстраваганца, блистательной образец фантазии Эдгара По. Действие в ней происходит в игрушечном городке с забавным названием Школькофремен (*Vondrvotteimittiss*).

Городок построен геометрически безупречно в виде небольших часов, циферблат которых равен примерно ста метрам в диаметре. Поставленные по окружности домики — знаки минут, огороды перед ними — маленькие циферблаты, где капустные кочаны служат знаками 24 часов. В центре его — ратуша с колокольней, на которой находятся знаменитые часы с семью циферблатами — по одному на каждой из семи граней шпиля, что соответствует семи дням недели¹⁴. Вот на эту-то колокольню в один прекрасный день и забрался спустившийся с гор черт. Он нарушил спокойный и размеренный быт обитателей, довольных собой и не ждавших никаких перемен.

Что же происходило на колокольне? Это важно уточнить в связи с дальнейшим рассмотрением одного из самых известных стихотворений По «Колокола». Так вот, избив смотрящего часов своей огромной скрипкой, пришелец «продельывал с часами что-то неподобающее». Вскоре смятенные обыватели услышали, что часы пробили тринадцать раз, вызвав всеобщий переполох. Вот как рассказчик комментирует действия сотворившего это безобразие негодяя. «Он сидел на башне на упавшем навзничь смотрящего. В зубах злодей держал веревку колокола, которую дергал, мотая головой, и при этом поднимал такой шум, что у меня до сих пор в ушах звенит, как вспомню. На коленях у него лежала скрипка, которую он скреб обеими руками, немилосердно фальшивя и делая вид, бездельник, что играет „Джуди О’Фланнаган“ и „Падди О’Рафферти“» (ПСС: 2, 110)¹⁵.

Здесь смешно все, и каждая деталь оригинальна. Веревка в зубах черта, бесконечный бой часов, поверженный смотрящий, визг скрипки, в котором, уж конечно, невозможно узнать мелодии ирландских народных песен, одну из которых положил на музыку Бетховен, а вторую использовал Томас Мур в «Ирландских мелодиях»¹⁶.

Но кроме создания легкой и блестящей юморески По, очевидно, преследовал и иные цели. Он экспериментировал с языком, расширил

¹⁴ Об этом см.: *Weber J.-P. Edgar Poe or The Theme of the Clock // Poe. A Collection of Critical Essays / Ed. by Rober Regan. Englewood Cliffs (New Jercy), 1967. P. 79–87.*

¹⁵ Перевод В. Рогова приводится с небольшим изменением.

¹⁶ Об этом см.: *Mabbott: I, 375.*

средства выразительности и продолжал, по словам А. Н. Николюкина, традицию пародирования «ученых трудов» историков, начатую еще Вашингтоном Ирвингом в «Истории Нью-Йорка»¹⁷. Как отмечает в своих комментариях Томас Мэбботт, Ирвинг приводил реальные имена ученых, которым он приписывал абсурдные высказывания, между тем как По выдумал и имена, и цитаты.

Примером такого экспериментирования может служить небольшой отрывок, в котором рассказчик рекомендует читателю поискать этимологию слова Школькофремен в словаре. Приведу этот отрывок в переводе В. Рогова. «Однако я не желаю компрометировать себя, высказывая мнения о столь важной теме, и должен отослать интересующегося читателя к труду „Oratiunculae de Rebus Praeter-Veteris“ сочинения Брюкенгромма. Также смотри Вандерстервен, „De Derivationibus“ (с. 27–5010, фолио, готич. изд., красный и черный шрифт, колонтитул и без арабской пагинации), где можно также ознакомиться с заметками на полях Сорундвздора и комментариями Тшафкенхрюккена» (ПСС: 2, 104).

Этот псевдонаучный текст свидетельствует о блестящем таланте По к словотворчеству. Как смешны приведенные в нем якобы немецкие фамилии: Dundergutz, Blunderbuzzard, Stuffundpuff, удачно переданные переводчиком! Обращает на себя внимание и игра слов, которую почти невозможно передать в переводе. Словосочетание Catch-word and No Surpher значит не только «колонтитул и без арабской пагинации», но и набор не связанных друг с другом слов, служащих лишь намеками, что вполне в духе Эдгара По. Первое означает «политический лозунг», «модное словцо», а второе можно перевести как «без шифра» или «без тайного кода».

В этом рассказе действительно нет скрытого смысла, на который указывал бы некий шифр, тайнопись, код. Его юмор хорош сам по себе, а пародирование прямо отсылает нас к известным литературным образцам.

¹⁷ «Многие голландские реалии этого рассказа напоминают героико-комическую „эпопею“ Ирвинга» (Николюкин А. Комментарии (ПСС: 2, 294)).

Несколько слов о поэзии По

Остается еще один, весьма важный вопрос для всякого, занимающегося исследованиями творчества По. Действительно ли поэзия отделена от его прозы так жестко, как писатель заявлял об этом в «Философии композиции»? Опираясь на результаты проведенного исследования, попробуем разгадать некоторые загадки яркой и новаторской поэзии Эдгара По, привлекавшие мало внимания критики.

Поэзия По — предмет, казалось бы, изученный досконально. Его поэтический канон составляет всего около семидесяти стихов, написанных в течение примерно двадцати лет: с середины 1820-х до середины 1840-х годов. Чисто романтические стихотворения, созданные в традиционной для того времени манере — с опорой на европейские образцы (Шелли, Китс, Байрон), — вошли в первый сборник 1827 года и были перепечатаны во втором сборнике (1829). Более поздние составили его знаменитую книжку стихов «„Ворон“ и другие стихотворения» (1845). Именно они и принесли Эдгару По мировую славу поэта.

Их тональность, образный строй, метрика значительно отличаются от ранних опытов. Это обстоятельство отметил, в частности американский ученый Дейвид Хирш¹. Явилось ли это результатом изменившихся взглядов, было ли обусловлено влиянием новеллистического творчества писателя, наверняка сказать трудно. Но можно предположить, что дело обстояло именно так. Поэт отходит от традиционно романтических образцов, изобретает оригинальные способы выразительности, использует приемы, освоенные и опробованные им в новеллистике. Он не только обновил размер и ритмику, но и широко использовал звукопись, а также прием ономатопеи². Изменения, однако, коснулись не только формы. Как раз этот момент нам и важно рассмотреть.

Принято считать — под влиянием теоретических положений самого писателя, — что его поэзия отделена от прозы непреодолимой стеной. Между тем, можно проследить сходство мотивов, элементов

¹ *Hirsh D. The Raven and the Nightingale // Poe and his Times: The Artist and his Milieu / Ed. by Benjamin Fisher IV. Baltimore, 1990. P. 207.*

² О новаторстве По в области поэзии см.: *Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По — новеллист и поэт. Л., 1984: Венедикт ова Т. Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. М., 1994. С. 58–80.*

поэтики, отдельных приемов (ирония, игра) в поздних стихотворениях и в готических рассказах.

Мысль эту, высказанную мной в 2001 году, поддержал американский ученый Даниэл Хоффман³. В книге, посвященной творчеству По, он еще в 1973 году заметил, что методы построения прозы По сходны с теми, которые писатель использовал в стихах (*his prose is exactly like his poetics*)⁴. Эта фраза может показаться парадоксальной лишь на первый взгляд.

В поэтическом наследии По есть стихотворения, привлекающие своей «странной красотой», чем-то напоминающей «красоту» Лигейи.

Речь идет о его самых знаменитых поэтических творениях — «Линор», «Улялюм», «Ворон», «Колокола» и «Страна снов». Ими восхищались французские символисты, русские поэты Серебряного века; о них написано множество критических статей и книг. Их исследовали ученые, придерживающиеся самых разных методологических подходов. Они находили в этих стихотворениях отражение мрачной фантазии По, его трагического мировидения, фиксации на теме смерти, болезненного разлада с обыденностью.

Американские исследователи, однако, давно стали подмечать необычность, а лучше сказать, умышленную абсурдность некоторых стихотворений великого поэта⁵. Об этом писали Клемент Инглби, Хауард Мамфорд Джоунз, Джесс Биер, Дейвид Хирш и Деннис Эддингс. В связи с «Вороном» Дейвид Хирш заметил, что «абсурдность» сюжета есть результат того, что автор пародирует в нем романтические образцы⁶. В том же духе высказывался и Деннис Эддингс. Он видит причину умышленной неряшливости (*badness*) «Ворона» в том, что с помощью этого приема По высмеивал стихи тех авторов, которые рассматривали искусство как процесс исключительно иррациональный, основанный на вдохновении. «Если рассматривать „Ворона“ как пародию на манеру писать стихи, свойственную болезненному романтизму (это мировоззрение разделяет герой), то можно признать, что эта пародия — не следствие несовершенства стихотворения, а неотъемлемая часть его»⁷.

Замечания подобного рода высказывались в основном относительно «Ворона», хотя их можно приложить и к другим стихотворениям Эдгара По, как мы увидим ниже.

Отечественное литературоведение в основном придерживается традиционных подходов и не осмеливается подвергнуть пересмотру давно устоявшиеся оценки поэзии По. Так, А. М. Зверев определил своеобразие поэтического наследия писателя следующим образом: «Необычность По

³ Interview with Daniel Hoffman // *The Edgar Allan Poe Review*. 2002. Vol. III. N 1. P. 101.

⁴ Hoffman D. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York, 1973. P. 000.

⁵ Об этом см.: Eddings D. *Theme and Parody in «The Raven»* // *Poe and his Times: The Artisan and his Millieu* / Ed. by B. F. Fisher IV. Baltimore, 1990. P. 207, 216 (n).

⁶ Hirsch D. *Op. cit.* P. 200.

⁷ Eddings D. *Op. cit.* P. 213.

⟨...⟩ в уникальном сочетании эмоционального экстаза со строгой точностью деталей, математической выверенностью композиции»⁸. Критик выбирает подчеркнуто высокие слова для характеристики романтического пафоса, который, по его мнению, свойствен поэтическим шедеврам Эдгара По. «Это менее всего игра, — замечает он, — это прорыв в сферу, бесконечно далекую от повседневности, — мимолетное, но зато незабываемое причащение к мировой гармонии, к красоте, чей облик не в силах изуродовать даже непреложность физического конца»⁹.

Не видит протеста против романтических клише в стихотворениях По и Ю. В. Ковалев. Мотив смерти прекрасной возлюбленной рассматривается им вполне серьезно как сюжет, вдохновивший поэта. Объединяя бóльшую часть стихотворений, написанных По после 1831 года, ученый определяет их основную мысль как «отражение идеи души, поработенной прошлым, неспособной уйти из вчерашнего дня в сегодняшний, а тем более в завтрашний»¹⁰. Их сюжеты он сводит к традиционным формулам. «Эмоциональным стержнем „Ворона“, — считает Ю. В. Ковалев, — как известно, является тоска героя по умершей Линор; „Улялюм“ — стихотворение о власти умершей возлюбленной над жизнью и душой поэта; „Аннабель Ли“ — повесть о любви и воспоминание о смерти возлюбленной; „К матери“ — стихи о смерти жены поэта, и т. д.»¹¹. Если два последних стихотворения действительно отражают грусть поэта о погибшей любви, то с другими дело обстоит далеко не так просто.

Среди стихотворений По можно выделить несколько различных по тональности и смыслу произведений. Это стихотворения лирические («К Елене», «К Марии-Луизе Шю», «К Анни», «К Ф-с О-д»); философские («Сонет к науке»); символические, или аллегорические («Червь-победитель», «Заколдованный замок»); юмористические («Загадка»). Но как определить наиболее его известные произведения, которые обычно относят к стихотворениям романтическим, — «Улялюм», «Линор», «Страна снов», «Ворон», «Колокола»?

Если обратить внимание на детали, которые обычно ускользают от внимания исследователей, — грубые стилистические сбои, соединение несоединимых понятий — то нельзя не признать, что они создают комический, а вовсе не трагический эффект. В новеллистике писателя именно эти приемы указывали на потаенный (хотя и вполне заметный) смысл. В поэзии По использовал их исключительно в последней из названных групп стихотворений.

Пожалуй, ключ к ответу на поставленный выше вопрос можно найти в стихотворении «Romance». Заглавие его следовало бы перевести как «Романтизм», а не «Романс» (как это сделали В. Брюсов и Ю. Корнев).

⁸ Зверев А. М. Эдгар Аллан По // История литературы США. Т. 3. М., 2000. С. 203.

⁹ Там же. С. 205.

¹⁰ Ковалев Ю. В. Цит. соч. С. 127–128.

¹¹ Там же. С. 124.

Тогда становится понятен его смысл: это стихотворение — дань романтизму, приемы которого автор освоил в ранней юности, но — одновременно — и отрицание его в зрелые годы. Не случайно здесь и противопоставление образов: «раскрашенный попугай» (a painted parouquet, причем здесь необычен выбор как эпитета, так и существительного) и «Кондор», метафора, определяющая время. Сравнение, проводимое автором, — не в пользу первого, несмотря на мрачность и прозаичность второго. Беспечность, мечтательность, сонная медлительность — все это приметы незрелого ума. Так можно трактовать смысл стихотворения, который не проступает в переводах на русский язык. Именно такое отношение к романтическим приемам можно найти в стихотворениях, известных как самые романтические создания поэта.

Теперь обратимся к фактам. По умело создает эффект странности, неясности с помощью главным образом музыкальных средств, эвфонии, используя традиционно романтические лексику и мотивы. Но одновременно он словно играет с читателем: создавая мрачный фон, разрушает его, пользуясь указанными выше приемами.

В «Стране снов» («Dreamland») первая строфа задает мрачный тон всему стихотворению. Однако в тексте обращают на себя внимание некоторые странные детали, которые не соответствуют приподнято-романтическому звучанию. Приведу пример из оригинала, поскольку в переводах эти странности нейтрализованы. Бальмонт перевел умышленно странное сочетание *ill angels* вполне нейтральным «злые духи», а Брюсов — просто «духи». Оба поэта попытались «исправить» По, придав смысл абсолютно бессмысленным фразам: «Titan woods, / With forms that no man can discover / For the dews that *drip all over*», а также «Mountains toppling *evermore* / Into seas without a shore» (здесь и далее курсив мой. — Э. О.). Но этими деталями странности не ограничиваются.

Внимание читателя могут зацепить некоторые словосочетания, например, такое: *Sheeted Memories of the Past*. Здесь совершенно неуместным кажется употребление слова *sheeted* для описания завернутых в саван усопших друзей. Своеобразный эстетический сбой есть и в середине стихотворения: «By the grey woods, — by the swamp / Where toad and newt *encamp*...». Поясню, что *encamp* означает исключительно «располагаться лагерем» (о войсках). Таким образом, создается комический эффект, который остается незамеченным. В самом деле, жабы и тритоны, располагающиеся лагерем в болоте, — это образ действительно смешной. Созданию настроения меланхолии и грусти мешает и заключительный аккорд: «By a route obscure and lonely, / Haunted by ill angels only, / Where an Eidolon, named NIGHT, / On a black throne reigns upright, / I have wandered home but newly / From this ultimate dim Thule». Выделенная мною строка включает в себе явственный стилистический сбой, контраст общему тону стихотворения и романтически приподнятому звучанию первой строфы — с его знаменитой строкой-камертоном: «out of SPACE — out of Time».

Практически то же самое происходит и в «Колоколах». В четвертой строфе — в момент крещендо — когда читатель уже заморожен звуком бубенчиков, свадебных колоколов, тревожным звуком колокола при пожаре, неожиданно вкрадывается фальшивая нота. Говоря о погребальном звуке колоколов, По переходит от лексики, выражающей мрачный настрой и вызывающей вполне определенные ассоциации, к лексике иного рода, что образует оксюморон, не замеченный, кстати, ни критиками, ни переводчиками. Что делает царь вурдалаков? Прочитирую отрывки из последней части: «*he rolls a paean from the bells <...> he dances and he yells <...> in a sort of Runic rhyme / To the sobbing of the bells / <...> and he knells, knells, knells, / In a happy Runic rhyme <...> / To the moaning and the groaning of the bells*». Здесь сталкиваются противоположные понятия «хвалебной или победной песни» (*paean*) и «погребальной песни» (*monody*). Глагол *to knell* («звонить в колокол во время похорон») никак не соответствует прилагательному «счастливый», «веселый». Эффект получается противоположный тому, который вроде бы создается в этой части.

Те же приемы мы видим и в стихотворении «Линор» (но не в варианте 1831 года или промежуточном варианте 1843 года). Тема — смерть молодой женщины как самый поэтический сюжет — оформляется с помощью средств музыкальной поэтики, но эффект нарушается благодаря стилистическому сбою, включению разговорной речи в неподходящий контекст, ее соседству с архаизмами, оксюморонам, абсурдным деталям.

Let the bell toll — a saintly soul floats on the Stygian river;
And, Guy de Vere, hast thou no tear? — weep now or never more!
See! on *yon* drear and rigid bier low lies thy love, Lenore!

В том же духе исполнен монолог героя, Гая де Вира, обличающего негодяев (*wretches*), которые погубили его возлюбленную: «*<...> the slanderous tongue / That did to death the innocent that died, and died so young*». Слова священнослужителя, произносящего заупокойную молитву, звучат еще более странно. Стихотворение можно рассматривать как пародию на распространенный в романтической поэзии жанр погребальной песни (*dirge*). Кроме очевидных несуразностей, здесь есть и столь характерное для поэтики Эдгара По смешение культурных слоев (*Sabbath song, Stygian river*).

Странный — если не сказать абсурдный — сюжет (богатая и гордая девушка-девочка, совсем ребенок, оклеветанная, внезапно заболевает и умирает) служит предлогом для создания музыкального произведения, долженствовавшего передать настроение меланхолии и грусти. Но одновременно с настройкой на подобный лад автор заложил в текст ряд сигналов, позволяющих догадаться о подлинном эстетическом смысле произведения.

Знаменитое стихотворение «Улялюм» аранжировано в том же духе. Его герой страдает от странной амнезии: он забыл, что ровно год тому назад (!) похоронил свою возлюбленную. Забыл, и где похоронил. А было это, как оказалось, в пустынной местности — то ли возле горного

озера (снова tarn!), то ли в лесах Уира, населенных вурдалаками (ghoul-haunted). Но, очутившись в этом жутком месте через год, герой не узнает могилы (склепа) возлюбленной, пока ему об этом не говорит Психея (его душа). Однако на этом странности не кончаются. В тексте есть намек на то, что герой и его душа предприняли паломничество «в никуда» именно ночью 31 октября (День всех святых, Halloween): «For we knew not the month was October, / (Ah, night of all nights in the year!). Это обстоятельство сообщает стихотворению некоторую загадочность, интригует читателя.

В том же ключе дано и сравнение душевных тревог с *раскаленной лавой*, которая «со стоном катится по склону горы Яанек»... *в районе Северного полюса* (in the realms of the boreal pole) (!). Добавим к этому и странные образы «*звездных дисков*», «указывавших на утро» (star-dials pointed to mourn). Эти понятия вообще несовместимы, но автор играет ими, словно забавляясь тем, что зачарованный читатель этого не заметит. В самом деле, разве мы обращаем внимание на слова Психеи, стиль и ритмика которых напоминают некоторые пассажи из «Береники»? «Oh, hasten! — oh, let us not linger! / Oh, fly! — let us fly! — for we must». Отмечу и умышленно неподходящее слово plumes (перья; плюмаж). Образ Психеи, «уронившей свои крылья в пыль», кажется несколько подозрительным с художественной точки зрения. Но при повторе (letting sink her / Plumes till they trailed in the dust) он представляется нелепым. Не случайно переводчики решают эту загадку просто: не замечая авторской подмены («перья» вместо «крыльев»), они вообще опускают неподходящее слово. Так, читаем у Бальмонта: «И ее ослабевшие крылья / Опускались до самой земли, — / И влачили — влачили в пыли» (ПСС: I, 94). У Брюсова: «Уронив свои крылья в пыли {...} / И влача свои крылья в пыли, / Безнадёжно влача их в пыли».

Между тем, подобное словоупотребление характерно для готических рассказов По (например, в «Свидании»), где оно служит фактически той же цели.

Все эти детали придают стихотворению псевдоромантический флер и, как правило, остаются незамеченными читателями и критиками. Это в какой-то степени понятно. Музыкальность, завораживающие повторы, мрачная тональность искусно выбранной лексики создают эффект, отвлекающий внимание читателя от деталей, какими бы абсурдными они ни были. В этом и состоит одна из загадок По. Его искусство гипнотизера и аранжировщика позволяло ему виртуозно сочетать самые разные, подчас прямо противоположные тональности, трагическую и комическую, меланхолическую и бурлескную в рамках одного произведения. И это справедливо не только для новеллистики По, но отчасти и для его поэзии.

Те же приемы поэт использовал и в своем знаменитом «Вороне». Однако анализ этого стихотворения станет предметом отдельного исследования.

Единство в многообразии (вместо заключения)

В творчестве Эдгара По просматривается некое единство, суть которого представляется еще не до конца понятой.

О необходимости разгадать эту — может быть, самую важную — загадку Эдгара По говорил недавно американский исследователь Даниэл Хоффман в интервью редактору журнала «Эдгар Аллан По ревью» Барбаре Канталупо¹. Есть ли действительно нечто, объединяющее все творчество писателя, и если да, то в чем оно? Анализ прозы Эдгара По, предпринятый в данном исследовании, позволяет сделать на этот счет некоторые заключения.

При изучении творчества По следует, по-видимому, рассматривать в тесной связи следующие моменты: 1) элементы поэтики, или кирпичики, из которых построено здание новелл; 2) тональность повествования, которая варьировалась в зависимости от настроения или художественных задач писателя; 3) мироощущение, или выработанную Эдгаром По картину мира, иначе говоря, его философию.

Элементы поэтики, о которых шла речь в предшествовавших главах, — это пейзаж, портрет, обстановка, смещение перспективы, игра категориями пространства, времени, мерами длины и веса. Сюда же можно отнести постоянно повторяющиеся мотивы, на которых строится повествование. Среди них отмечу псевдонаучные концепции (месмеризм, френология, метемпсихоз, алхимия) и масонство. Эдгар По вводил фигуру черта (Сатаны — Вельзевула) как одного из действующих лиц, а в логических рассказах — фигуру «постоянного дурака» как двигателя сюжета. Важными элементами поэтики, помогающими разгадать «загадку По», являются эпитафии, ложное цитирование, оксюмороны и соединение несоединимого, приписывание авторам работ, которых они не писали, мотив двойничества, или зеркального отражения, игру с читателем, нарушение художественной условности, искажение культурного контекста. Продолжая это список, упомяну еще об умышленной театральности и мотиве «маски», введении в сюжет криптограмм, в которых шифр умышленно искажен.

¹ Interview with Daniel Hoffman // The Edgar Allan Poe Review. Spring 2002. Vol. 3. N 1. P. 95–112.

Эдгару По свойственно и искусство составлять слова и играть словами. Этот прием называется логомахией. Более сложное проявление логомахии — криптография, то есть письмо с помощью шифра или тайного расположения букв, слов, фраз или даже целых текстов, основанных на числовых формулах². Последний момент в применении к творчеству По еще недостаточно исследован, но его изучение может дать интересные результаты.

Тональность в рассказах По, как мы видели, может быть разная: комическая, фарсовая, меланхолическая, трагическая или их сочетание, а также логическая. Причем одна и та же тема — или мотив — аранжируется в разных тональностях.

Философия По включает его взгляды на прогресс; концепцию человека и Бога, представление о духе и материи, восприятие основного принципа онтологии, отношение к созданию нравственной утопии, эстетические взгляды и гносеологию. По большинству из этих вопросов По расходился с трансценденталистами и вел с ними продолжительный и ожесточенный спор³.

Именно сочетание этих трех основных сторон (поэтика, тональность, мировидение) необходимо иметь в виду при изучении творческой индивидуальности и канона По, писателя, высоко ценившего то, что он называл лукавством ума, мыслившего нетрадиционно и глубоко, не боявшегося идти наперекор основным его течениям и умонастроениям своего времени.

² Об этом см.: *Ле й тон Л.* Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. СПб., 1995. С. 198.

³ О мировоззренческой полемике Э. По с трансценденталистами подробнее см.: *Осипова Э. Ф.* Ральф Уолдо Эмерсон. Писатель и время. Л., 1991. С. 63–75. Среди последних публикаций на эту тему укажу статью американского ученого Эрика Карлсона (*Carlson E. W.* Poe's Nen-Year Frogpondian War // *The Edgar Allan Poe Review*. 2002. Vol. III. N 2. P. 37–51).

Приложения

Из писем По

Джеймсу Р. Лоэллу

Нью-Йорк, 2 июля 1844 года

Дорогой мой Лоуэлл!

Вы жалуетесь на «органическое нерасположение к работе» — я очень сочувствую Вам, поскольку и сам этим грешен. Я то ленюсь, то усердно работаю. Бывают моменты, когда любое умственное усилие для меня пытка. Тогда ничто не приносит мне радости, кроме уединения на лоне «гор и лесов», этих «алтарей» лорда Байрона. Так я месяцами брожу без цели, погруженный в мечты, а потом, наконец, пробуждаюсь, охваченный чем-то вроде мании сочинительства. Тогда я пишу весь день, а потом всю ночь читаю, пока не проходит этот приступ. Так же устроен Ф. П. Кук из Виргинии, автор «Флоренс Вейн», «Юной Розали Ли» и других чудных стихотворений. Не удивлюсь, что и Вам это свойственно. Кук пишет и думает, как Вы, — и мне говорили, что Вы даже внешне на него похожи.

Нет, я *не* тщеславен, разве что в отрицательном смысле. Иногда не могу удержаться и вступаю в соревнование с глупцом, просто для того, чтобы он не воображал, будто может превзойти меня. А в остальном я лишен тщеславия. Я ведь понимаю тщету того, о чем большинство только и говорит, — тщету человеческой, земной жизни. Я постоянно грежу о будущем. У меня нет веры в способность человека к совершенствованию. Мне кажется, человеческие усилия вряд ли окажут сколько-либо существенное влияние на жизнь. Человек сейчас лишь сильнее — но не счастливее — и не мудрее, чем 6000 лет тому назад. И так будет всегда — а думать иначе — значит считать, что все предыдущие поколения жили зря — что все прошедшее — лишь зачаток будущего — что мириады людей, живших до нас, были хуже нас — как и мы будем хуже наших потомков. В массе я всегда выделяю личность. — Я не верю в духовное начало (spirituality). Это *всего лишь* слово. Никто не знает, что такое дух. Мы не можем вообразить себе то, чего нет. Мы обманываемся, соглашаясь с идеей бесконечно

разреженной материи. Материя становится недоступной для чувственного восприятия постепенно: камень — металл — жидкость — воздух — газ — светонесущий эфир. Но кроме этих состояний, есть и другие, еще более разреженные. Все они, считаем мы, состоят из частиц — то есть мы применяем к ним понятие атомарного строения. И только поэтому думаем, что дух отличается от них. Мы говорим, что дух не делится на частицы, *именно поэт* ому не является материей. Но если дальше развивать идею разреженности, то, очевидно, можно дойти до такой точки, когда частицы соединятся. Хотя количество частиц бесконечно, пространства между ними не могут быть заполнены бесконечностью малых величин (the infinity of littleness). Считать так было бы абсурдом. — Не состоящая из частиц материя, пронизывающая все сущее и побуждающая его к движению, и есть Бог. Движение материи — это мысль Бога, мысль, которая творит. Человек и другие думающие существа представляют собой материализацию этой не разделенной на частицы материи. Человек существует как «личность», поскольку он облачен в материю (разделенную на частицы). Именно она придает ему индивидуальность. Так он обретает жизнь, но это лишь зачаточная форма жизни. То, что мы называем «смертью», — всего лишь болезненная метаморфоза. Звезды — обиталища зачаточных существ. Если бы не было необходимости в рудиментарной жизни, не было бы и материальных миров. Так после смерти гусеница становится бабочкой — все еще материальной, но ее материя такого рода, который недоступен для восприятия наших чувств — хотя иногда человек в состоянии транса может воспринимать ее непосредственно, сверхчувственно — через медиума. Так, человек в состоянии транса может видеть духов. Освободившись от рудиментарной оболочки, он становится обитателем *прост ранст ва*, того, что мы считаем нематериальной вселенной, — он проникает всюду и становится всем, простым усилием воли — для него нет тайн, кроме одной — тайны волевого акта Бога — движения, или активности материи, не разделенной на частицы.

Вы пишете об «оценке моей жизни» — но из того, что я сказал, Вы поймете, что такой оценки дать я не могу. Я слишком хорошо понимаю изменчивость и непрочность (evanescence) всего преходящего, чтобы постоянно стремиться к какой-либо цели — и быть в этом последовательным. Вся моя жизнь — это *каприз* — импульс — страсть — стремление к одиночеству — презрение к настоящему и искренняя устремленность в будущее.

Меня глубоко волнует музыка и кое-что из поэзии — например стихотворения Теннисона, которого вместе с Китсом, Шелли, Колриджем (иногда) и некоторыми другими поэтами, похожими на них и манерой письма и мировоззрением, я считаю *единст венно наст оящими* поэтами. Музыка — совершенное выражение души, или идеи Поэзии. *Неясност ь* чувства восторга, который вызывает приятная музыка (она должна быть неопределенной и никогда — умышленно суггестив-

ной), — это как раз то, к чему следует стремиться в поэзии. А некоторая аффектация не является недостатком.

Я все же считаю, что рецензию написал Диккенс — или помог кому-то написать ее. Мои доводы убедили бы Вас, если бы я стал их приводить, — но для них не осталось места. Я взял два длинных интервью у г-на Диккенса, когда он был здесь. Почти все, о чем написано в рецензии, я слышал от него или говорил ему — лично. Стихотворение Эмерсона читал ему я.

Я непредусмотрительно не оставил себе лишних экземпляров своих стихотворных сборников — а может, они и не стоили этого. Лучшие отрывки из них приводятся в статье Хирста. Мне кажется, лучшие из моих стихов — «Спящая», «Червь-победитель», «Заколдованный замок», «Линор», «Страна снов» и «Колизей», — но все они написаны в спешке и не отшлифованы. Лучшие мои рассказы — «Лигейя», «Золотой жук», «Убийства на улице Морг», «Падение дома Ашеров», «Сердце-обличитель», «Черный кот», «Вильям Вильсон» и «Низвержение в Мальстрём». «Похищенное письмо», которое должно появиться в новом номере альманаха «Подарок», — наверное, лучший из моих рассказов-радиационий. Недавно я написал для издателя Гоуди «Продолговатый ящик» и «Те еси муж, сотворивший сие!» — но они еще не напечатаны. Вместе с этим письмом я посылаю Вам «Золотого жука»: это единственный из моих рассказов, который у меня есть под рукой.

Грэхэм уже девять месяцев держит мою ругательную рецензию на «Испанского студента» Лонгфелло. Я уличил его в бессовестном плагиате, примеры которого привожу. Не знаю, почему он ее не публикует. Думаю, что Г. планирует поместить мою биографию в сентябрьском номере, который будет готов к 10 августа. Высылайте Вашу статью, как только ее закончите.

Ваш искренний друг,
Э. А. По

Д-ру Томасу Чиверсу

Нью-Йорк, 10 июля 1844 года

Дорогой друг!

Ваше письмо от 15 июня мне переслали 25-го. Поверьте, я очень рад снова получить от Вас послание. Два письма, о которых Вы упоминаете, до меня дошли. Но в спешке я положил их вместе с теми, на которые уже ответил, именно поэтому Ваше письмо осталось без ответа. В течение нескольких месяцев меня преследовало чувство, что я не сделал чего-то важного, но не мог понять, что именно.

Что касается «Пенн мэгэзин», или скорее «Стило» (это как раз то название, к которому я в конце концов пришел), — то я не отказался от мысли издавать его. Мои намерения лишь укрепились с течением

времени, благодаря более глубокому знакомству с нашей литературой и деловой стороной издательского дела. Я только «жду своего часа» — в надежде найти средства и возможности. Если Вы решите присоединиться ко мне, слава и богатство нам гарантированы. Когда почувствуете готовность взяться за это дело, отыщите меня здесь, в Нью-Йорке, где я сейчас живу абсолютно уединенно, погруженный в книги и смелые планы, но придет час, и моя мечта осуществится. Мне не нравится журнал того типа, что издает Грэхем. Мы должны сделать нечто гораздо более стоящее. Но об этом поговорим при встрече. Когда придете в Нью-Йорк, пошлите письмо по моему адресу, и так мы найдем друг друга.

Во время чтения лекций об американской поэзии я неоднократно вызывал слезы на глазах многочисленных слушателей, декламируя Ваше «Божественное видение» — мне не надоедает читать его.

Вы ошибаетесь, полагая, что я не люблю трансценденталистов, — я не терплю софистов и позеров из их числа. Но у меня своя вера. Вы поймете, о чем я говорю, если прочтете изложение ее, довольно детальное, в следующем номере «Коламбиан мэгэзин», который издается здесь. Я написал для него статью — «Месмерическое откровение». Почитайте ее. Она выйдет в августовском или сентябрьском номере.

Я не согласен с Вами в том, что Вы называете движением человечества к совершенству. Человек сейчас лишь сильнее, но не мудрее и не счастливее, чем был 6000 лет тому назад. Сказать, что мы лучше наших предков, значит признать, что предшествующие века были всего лишь зачатком настоящего и будущего; это значит признать, что каждый отдельный человек являет собой зачаток будущего материального (но не духовного) существа. Думать, что жившие до нас люди были хуже нас, значит считать, что Бог несправедлив.

Того, что мы называем духовным началом (spirituality), не существует. Бог материален. Все в этом мире материально. И та же материя, из которой состоит Бог, имеет все свойства, которые мы приписываем духу. Таким образом, разница скорее в словах. Существует материя, не разделенная на частицы — не имеющая атомарного строения. Это и есть Бог. Она пронизывает собой все сущее и побуждает его к движению и таким образом *являет собой* все сущее. Ее движение и есть мысль Бога, и она творит. Человек и другие существа (обитатели звезд) являют собой «порции» этой не разделенной на частицы материи, они получают свою индивидуальность, поскольку облачены в обычную, разделенную на частицы материю. Именно она придает им индивидуальность. Таким образом, они существуют в зачаточном состоянии. Смерть есть лишь болезненная метаморфоза. Гусеница становится бабочкой — но бабочка все еще материальна — однако ее материя такова, что не поддается восприятию наших рудиментарных органов чувств. Если бы не было необходимости в рудиментарной жизни, не было бы ни звезд — ни других материальных миров — ничего того, что мы называем материальным. Эти

миры суть обиталища рудиментарных существ. После смерти они обретают иную форму, свойственную новой материи, и простым усилием воли проникают всюду и становятся всем. Им ведомы все тайны, кроме *самой главной* — тайны волевого акта Бога — движения не разделенной на частицы материи.

Напишите мне, когда получите это письмо, — и *не вздумайте* платить за пересылку и даже упоминать о подобной чепухе. Нет ничего, что доставляет мне больше удовольствия, чем получение письма от Вас.

Ваш искренний друг
Э. А. По

Берт он Поллин
**Рассказ По «Убийства на улице Морг»:
хитросплетения распутаны¹**
(отрывки)

...Он очень искусно придумывает декорации, характеры, ситуации и эпизоды, которые ведут к развязке. Развязку он придумал до того, как разработал сюжет. Так, по крайней мере, он писал в «Философии композиции» и в не замеченной критиками рецензии на свои «Рассказы» 1845 года. Ее приписывали Томасу Данну Инглишу, однако рецензия содержит довольно много указаний на то, что — судя по стилю и некоторым фактам — она принадлежит перу самого По. Так, мы читаем: «Обстоятельства в „Убийствах на улице Морг“ исключительно воображаемые. Как и все остальные рассказы, он написан, начиная с конца». А что имеется в виду под словами «исключительно воображаемые»? Видимо, здесь есть связь с его упоминанием «метода и подобия метода»². Он, очевидно, имеет в виду наблюдательность Дюпена, то, как он анализировал улики, отбрасывал решения, которые вряд ли соответствовали обстоятельствам — будь то пути побега из закрытой комнаты или способ спрятать в комнате необходимый предмет (как в «Потерянном письме»). Но изобретательность автора отличается от изобретательности Дюпена, поскольку метод автора менее очевиден, хотя и не слишком изощрен и тонок. Он состоит в соединении знакомого, возможного и реального — с невозможным, неизвестным, неправдоподобным и непонятным. Первые элементы автор выделяет с помощью особых художественных приемов и уловок, с тем чтобы вторые у нас не вызвали никаких вопросов. Мы не успеваем усомниться или почувствовать недоверие к словам повествователя, как нас захватывают все новые и новые сочетания возможного и невозможного (103). Так мы и движемся от одного камешка к другому, и ни один из них не становится камнем преткновения (словечко принадлежит По),

¹ Сокращенный перевод сделан по: *Pollin B. Poe's «Murders in the Rue Morgue»: The Ingenious Web Unravelling // Pollin B. Insights and Outlooks. New York, 1986. P. 101–129.* (Страницы этого издания даются в тексте — в скобках.)

² Речь идет о словах По из письма к писателю Филипу П. Куку (*Poe E. A. The Letters. Vol. 2. P. 328*). Примечания, кроме специально оговоренных, сделаны переводчиком.

пока не доберемся до самого главного из них — бегства орангутанга из комнаты, где совершено убийство, на улицу, а затем в Булонский лес (...) Об «элементах неправдоподобия» иногда пишут в сносках, но их мало кто читает. Многие из этих элементов будут упомянуты. Однако никто не пытался проанализировать все детали и показать в целом, как используются странные и причудливые сочетания, хитрые ходы воображения (*imaginative elaborations*), соблазнительные обходные маневры (*seductive bypaths*) в описании ситуаций и отдельных сцен. А они заставляют нас восхищаться и верить, вместо того чтобы испытывать сомнение или раздражение. Именно благодаря умению сочетать несочетаемое автор рисует город, но совсем не Париж; он создает персонажи, похожие на марионеток, и строит абсолютно неправдоподобный сюжет (...). [P]ассмотрим некоторые персонажи и события по мере того, как они высвечиваются на экране нашего сознания, повинаясь воле искусного механика По.

Два главных действующих лица, Ш. Огюст Дюпен и его друг, соединены в абсолютно невозможную пару. Рассказчик (в дальнейшем назовем его «Р.») проводит в Париже весну и часть лета 18... года. Это должно быть после 1812 года, когда был выпущен первый золотой «наполеондор». Р. снимает и меблирует особняк для себя и Дюпена в предместье Фобур Сен-Жермен. По всей видимости, он англичанин или американец, судя по тому, что называет Дюпена «французом» и прерывает повествование, для того чтобы объяснить такие слова, как «*affaire*» или «*menageais*» (*sic*). В то же время он ищет в Париже некие таинственные «объекты», что не мешает ему погрузиться полностью в странную жизнь Дюпена, в которой день и ночь поменялись местами. Они проводят время в чтении, мечтаниях, беседах и прогулках по ночным улицам (...). О Дюпене мы узнаём, что он «молодой джентльмен», но двумя абзацами ниже читаем: «Много лет прошло с тех пор, как Париж забыл Дюпена». Но в то же время он «знает префекта полиции, г-на Ж.» (очевидно, намек на Жиске, который был префектом парижской полиции в 1831–1836 гг., о чем писал Бодлер). Более того, для него не составляет труда «получить разрешение для осмотра места преступления» (104). Из сопоставления этих фактов становится ясно, что они противоречат друг другу. Первой из многочисленных странных случайностей была встреча Р. с Дюпеном в маленькой книжной лавке., где оба они «искали одну и ту же старинную книгу». По наделяет Дюпена особыми чертами, например необычайной начитанностью, что было характерно для прототипа героя, Андрэ Дюпена, или же «двойственной душой», «творческой» и «аналитической» одновременно, а также ярким воображением. Но главное, Дюпен обладает «внимательностью», он умеет наблюдать, что свойственно аналитическому уму. Он преуспел в играх, где многое зависит от случая, таких как вист, но говорит, что «в последнее время наблюдательность (...) стала для него необходимостью», как будто такая способность для детектива могла быть «недавним приобретением» (105) (...).

Улица Морг — название вымышленное (первоначальное название было менее удачным — «улица Трианон-Ба»). «Двойное убийство», как очевидно из французского перевода Бодлера, делает название «Морг» самым подходящим, но в то же время оно абсолютно не годится как название парижской улицы. В 1846 году тонкий критик рассказов По Е. Д. Форж исследовал, как По использовал незнакомые названия улиц Парижа. Он пришел к выводу, что для американского глаза они создавали эффект правдоподобия (...). Но французский читатель был шокирован неправдоподобностью топографии и нарушением социальных условностей, особенно это касалось панибратского отношения с шефом полиции. И все же Форж восхищается смелостью воображения По и не видит ничего плохого в его выдумке. Бодлер очень изящно выразил чувства французов: «Такие детали, как „улица Морг“ или „проезд Ламартина“, говорят о том, что По никогда не бывал в Париже». В рассказе достаточно много «реальных» названий в том самом районе, в котором он расположил улицу Морг. Похоже, перед По лежала карта той части Парижа, где расположен Пале Рояль. Но зачем указывать, что между сценой убийства и жилищем Дюпена (находившимся сразу за Сеной в предместье Фобург Сен Жермен) «очень большое расстояние»? Мне не раз доводилось проходить это расстояние за каких-нибудь двадцать минут. Конечно, для большинства читателей это не имело никакого значения, а остальным казалось просто забавным (107).

Имена людей в рассказе подчиняются тем же правилам — в них переплетаются вымышленное и реальное. Фамилия мадам Эспанье и ее дочери Камиллы, возможно, происходит от фамилии маршала Тимолеона д'Эспине или более известной Луизы Флоренс Эпине, писательницы и близкого друга Гримма и Руссо. Легкий аромат «*déjà-vu*» или «*déjà-entendu*» придаст очарование и убедительность именам различных второстепенных персонажей. Как вполне французские и даже обычные воспринимаются имена Пьера Моро и Жюля Миньо. Но что сказать об Оденхаймере, хозяине ресторана, который, по словам автора, «родом из Амстердама»? Это имя явно не голландское, а немецкое. С носителем его По был, очевидно, знаком. Им был уроженец Пенсильвании, помощник настоятеля епископальной церкви Св. Петра в Филадельфии. И разве не комичен тот факт, что Оденхаймер, которому приходится регулярно общаться с посетителями, не знает французского и все время повторяет четыре слова, произнесенные матросом? Подобным же образом По дает очень странное имя Альфонцо Гарсио (Alfonzo Garcio) испанцу, да к тому же владельцу похоронного бюро, человеку нервному и боящемуся «последствий всего этого шума»? Буква «z» в имени стоит вместо «s», а «o» в конце фамилии вместо «a». Даже плохо владевший испанским По такие вещи должен был знать. Имя известного романиста он дал Полпо Дюма, врачу, который делает наивное заключение о том, например, что ушибы на теле после падения с четвертого этажа могли быть причинены стулом. (...) Необычным именем Ле Бон («хороший человек») По наделяет единственного подозрева-

емого и арестованного человека, который сослужил службу Дюпену тем, что дал ему повод заняться расследованием. Но и это не все. Весьма маловероятным было то, что свидетелями оказались люди пяти разных национальностей, которые или жили неподалеку, или случайно проходили мимо в три часа ночи. По позволяет себе и другие шутки в этой части рассказа. Например, такую: «Убийства столь таинственного в Париже никогда раньше не случалось — если вообще это было убийство. Полиция совершенно сбита с толку — вещь совершенно необычная в делах подобного рода». Дюпену каламбур так понравился, что он повторил его во фразе: «Сбить с толку хваленый нюх правительственных ищек». А чтобы читатель наверняка понял и дабы подчеркнуть смекалку Дюпена, он пишет: «Говоря языком спортсменов, меня никогда еще не сбивали с толку» (?) (109).

Я полагаю, По знал — исходя из общего благожелательного приема своего рассказа, — что очевидная нереальность голосов (на которую и сейчас не обращают внимания) осталась незамеченной. Эти голоса не могли быть слышны никому из спасателей. Обратимся к обстоятельствам, которые представлены в свидетельских показаниях и позже в заявлении матроса. Отделив свидетельства очевидцев от окончательного объяснения, По притупляет наше внимание и искажает тот Gestalt, который должен определять наше собственное критическое суждение. Как мы увидим, орангутанг проник в комнату совершенно невероятным образом. За ним следовал матрос, который, как говорится, висел на проволоке громоотвода за окном четвертого этажа, где женщины были заняты пересчетом денег — в три часа ночи. Когда поднялся шум, матрос воскликнул: «Mon Dieu» и «Sacré diable» в то время, когда внизу в комнате орангутанг бормотал что-то в страхе и ярости. Истошные крики матери (дочь сразу же упала в обморок) привлекают толпу, которая врывается в дверь после того, как Мюзе выбивает ее, орудуя штыком, — весьма сомнительный способ, учитывая крепость парижских дверей. Толпа бросается вверх по лестнице, расположенной в колодце между парадными комнатами и теми, которые выходят во двор. Бежавший первым, достигнув площадки второго этажа, услышал два голоса, громко спорившие друг с другом. Другие также вспоминают эти же слова матроса. Они слышат их, пока бегут по лестнице до самого верхнего этажа. Обнаружив, что дверь заперта, они ее взламывают и видят ужасный беспорядок в комнате, а позже находят и трупы. Абсолютно нереально, во-первых, чтобы матрос мог ругать обезьяну, находясь за окном, во-вторых, чтобы спасатели слышали с площадки второго этажа восклицания матроса, висевшего на проволоке за полуоткрытым окном четвертого этажа. Его слова не могли быть слышны через закрытую дверь на лестнице, по которой бежали, очевидно, производя большой шум, больше десяти человек (111).

Можно назвать и другие странности, которые По ввел в рассказ. Так, мы знаем, что полиция тщательно обыскала место преступления. «Трубы были прочищены с помощью особых приспособлений»

[По употребил слово sweep, то есть «цилиндрических щеток»]. Но ни Оксфордский словарь, ни руководства для трубочистов не дают оснований для того, чтобы применить слово sweep к чему-нибудь, кроме человека, который занимается чисткой труб. Объяснить это можно лишь тем, что для По это были всего лишь *plaisanterie*³. Считать ли шуткой также и так называемые «чердаки» (или мансарды) на четвертом этаже (111), где были обычные, традиционно расположенные, большие окна, даже два в задней комнате? По, конечно, знал, что в доме с мансардой крыша покатаая, с «*lucarnes*» (слуховыми окнами), расположенными в «фонарях». Так что в комнате с таким глубоким выступом не могла бы стоять кровать, не могло там быть и ставней снаружи. И вновь мы видим, что По пишет об абсурдных вещах с совершенно серьезным лицом (...).

Нужно признать, что хотя снаружи дом был похож на «обычный парижский дом», но со стороны двора он выглядел так, как мог выглядеть дом в Филадельфии (...).

Поскольку в рассказе идет речь о громоотводе, давайте рассмотрим эту характерную черту филадельфийского городского пейзажа подробнее (в обычном парижском доме ее вряд ли можно было встретить). Конечно, По знал о громоотводах, так как после изобретения Франклина в 1757 году он стал в Америке чем-то обыденным. Изготавливался он из дорогого металла, а длинная цепь заземлялась на определенном расстоянии от здания (112). Первые трактаты на эту тему, которые мне довелось прочитать, описывают громоотводы на церковных шпилях, арсеналах, иногда богатых особняках, но никогда на обычных зданиях. Есть все основания полагать, что во Франции в XIX веке громоотводы устанавливались только на общественных зданиях. В описываемом По районе (мне это известно из личных наблюдений) подобных устройств нет вообще. Почему же По использовал в рассказе подобный способ проникновения внутрь здания — с помощью громоотвода, расположенного на задней стене дома? То был каприз, я глубоко уверен, поскольку для этой цели вполне подошла бы и водосточная труба. Возможно, в рассказах о побегах использование водосточной трубы было слишком частым приемом, а По нужна была оригинальность. Вот он и решил использовать национальный продукт, который он перенес на французскую почву задолго до того, как он там появился. Так сказать, «покупайте американское!»

Самая большая хитрость, связанная с архитектурными деталями в рассказе, заключается в том, как расположены окна и наружные ставни. Добавлю, что из всех несообразностей критики заметили лишь эту. У По были проблемы с этими двумя окнами в задней комнате, рядом с которыми орангутанг убил женщину и ее дочь перед тем, как убежать. Автору нужно было сбить полицию с толку — так же, как и читателя, — и он это сделал тремя способами. Во-первых, он убрал все

³ Шутка (франц.).

упоминания о кровавых следах. Во-вторых, он с серьезным видом утверждал, что и недалекие доктора, и столь же недалекие полицейские не увидели, что кровоподтеки на теле, о которых известно, что они были нанесены каким-то тупым предметом, были результатом падения на камни во дворе. По наверняка имел в виду, что тупым был не только инструмент, но и тот читатель, который не задумается над этой несообразностью, не говоря уже о многих других деталях подобного рода. Он строил — и в каком-то смысле разрушал — искуснее, чем ему казалось, поскольку мы этого не замечаем благодаря неверию в проницательность полиции. По оставляет нас в неведении относительно того, как можно покинуть комнату через плотно закрытые окна, до тех пор, пока Дюпен не объясняет, как это могло случиться.

Рассмотрим эту ситуацию. В комнате имелся механизм, который автоматически закрывал оба окна. Он должен быть простым, чтобы женщины могли им воспользоваться изнутри комнаты и из-за кровати, которая находилась рядом с нижней частью окна. (Обезьяна должна была прыгнуть на кровать бесшумно, как на батут, чтобы не привлечь внимание женщин, занятых своими делами, а также дать время матросу взобраться по громоотводу.) Поскольку окна закрывались только тогда, когда рамы были опущены, затвор должен был находиться на подоконнике или под ним. Между тем, это осталось «тайной» для полиции, которая обыскала «пол, потолок, каменную кладку стен вдоль и поперек». А что делает Дюпен? «Проведя рукой под подоконником, я легко обнаружил пружину ⟨...⟩, точно такую, как на соседнем окне, и нажал на нее». Эта вторая пружина не была скрыта спинкой кровати⁴ (113).

⟨...⟩ Поскольку мы не знаем, какой высоты была спинка кровати, то не можем сказать, какое пространство оставалось для того, чтобы обезьяна могла забраться в комнату через окно. Если меньше двух футов, то это было бы очень трудно, но возможно. Мы должны также вообразить, что ставень чудесным образом вернулся в прежнее положение у стены, так что матрос из своего положения на громоотводе мог видеть, что творилось в комнате, иначе бы ему мешал ставень (115).

⟨...⟩ Матрос висит на громоотводе, который должен был каким-то образом крепиться к стене, на максимальном расстоянии до нее в один фут. А ведь он должен был еще поставить ногу и держаться хотя бы одной рукой за громоотвод, когда заглядывал в комнату, окно в которую расположено в пяти с половиной футах слева от него. По разрешает эту трудность. «Все, что он мог сделать, так это подняться над подоконником и заглянуть в комнату». Но позже, в своем рассказе Дюпену, матрос сказал, что видел все детали того, как животное напало на женщин, которые «сидели спиной к окну» в ногах кровати,

⁴ Лаура Райдинг (*Riding L. Contemporaries and Snobs. Garden City, 1928. P. 216–219*) гневно пеняет По за то, что он нечетко описывает сцену с окном и лишь «создает впечатление большой точности». Она не замечает того, что По, должно быть, делал это намеренно. (*Прим. авт. ора.*)

то есть по крайней мере в восьми футах от окна. Но теоретически это совершенно невозможно: матрос мог видеть в комнате только небольшую часть стены слева. Всерьез ли говорил По, что орангутанг испугался, когда, «посмотрев на изголовье кровати, различил над ним в окне исполненное ужаса лицо своего хозяина»? «Различил», по-видимому, это слово должно было успокоить сомнения читателя относительно фантастического характера сцены. Но чуть ниже мы читаем: «Когда обезьяна приблизилась к окну со своей изуродованной ношей, матрос в ужасе прижался к громоотводу и съехал по нему вниз». Мы должны также поверить в то, что между первыми криками жертв и появлением полиции произошло многое: восклицания матроса и «бормотанье» обезьяны, то, что тело дочери мадам Л'Эспанэ было засунуто в дымоход таким странным образом. (Неужели разумное существо, каким считают орангутанга, в панике стало бы осложнять себе задачу и заталкивать тело ногами вперед?) По называет этот способ прятать труп «чрезвычайно *outré*»⁵, но не дает объяснения того, почему нужно было возводить такое препятствие (116).

За немногими исключениями необычность положения матроса не привлекла к себе внимания иллюстраторов рассказа. Из сотен картинок в книгах и альбомах, которые мне довелось просмотреть, лишь в двух или трех случаях можно увидеть подъемные рамы, а не обычные французские. Матрос на них изображен так, как могла бы его видеть обезьяна. Искажение текста при этом неизбежно, учитывая, какие детали По приводит в описании ставня и громоотвода⁶ (...).

Что касается зримых примет в рассказе, то орангутанг, несомненно, был наиболее красочной его деталью. Рисуя его, По не жалел красок, зачастую неправдоподобных с точки зрения зоологии, а также развития сюжета (...). Матрос должен был доставить животное из порта в Париж и, прежде чем продать его, держал его в своей квартире, пока не заживет рана на ноге. Кстати, рана не помешала обезьяне проникнуть в квартиру на улице Морг и бесчинствовать там с бритвой в руке. Среди прочего мы узнаем, что она вырвала волосы мадам Л'Эспанэ, «возможно, полмиллиона волосков за раз». Но ни статистика⁷, ни упоминание о том, как трудно вырвать «даже двадцать или тридцать волосков», не привлекают внимания читателя, который поглощен описанием чудовищной сцены убийства (118).

Никто, насколько я знаю, не высказал сомнения в связи с тем, что Р., вслед за Дюпенем, опознал синяки на шее несчастной жертвы как отпечатки пальцев орангутанга. Это объясняется тем, как представле-

⁵ Странный (*франц.*).

⁶ Фотогравюра А. Д. МакКормика появилась впервые в издании «Артур Гордон Пим», «Золотой жук» и «Убийства на улице Морг» (Лондон, 1899). На ней видно, что художник уменьшил расстояние до окна, разрезал надвое верхний ставень и убрал спинку кровати, которая должна быть видна через окно.

⁷ Автор приводит сведения о том, что на голове у человека насчитывается до 80 тысяч волосков.

ны «факты»: рисунок, изображающий «ссадины и глубокие следы ногтей», был наложен на полено⁸, которое должно было изображать человеческое горло. А между тем, женское горло можно обхватить двумя руками. Если же речь идет об орангутанге, то следы его огромных рук были бы не столь заметны (...). Автор заставляет обезьяну совершать абсолютно невыполнимую задачу, а именно отрезать бритвой голову несчастной вдовы так, что она отделилась от тела после того, как ее труп был выброшен из окна и упал на мощный дворик. Эту операцию непросто проделать быстро даже опытному хирургу⁹. А охваченная бешенством обезьяна и вовсе не смогла бы сделать этого. (...)

Современному читателю детектива может показаться нарушением правил то, что Дюпен в последний момент «обнаружил» два предмета, связанных с орангутангом и его хозяином и не предъявленных читателю. Современники По, однако, на это не обратили бы внимания. Первый предмет — засаленная ленточка, которая свидетельствует о плавании матроса на мальтийском судне. По крайней мере, один критик высказал сомнение, что такие ленточки существовали, но я не стал тратить время на выяснение этого вопроса. Другой предмет, который вызвал сомнения многих критиков, — это клочок волос, не принадлежавших человеку, зажатый в руке жертвы. Обнаружила его, кстати, не полиция, а Дюпен (119).

(...) Дюпен читает вслух¹⁰ «описание большого бурого орангутанга с Ост-Индских островов. Огромный рост, невероятная сила и ловкость, злобность и способность к подражанию у этих млекопитающих общеизвестны... Форма его пальцев... в точности совпадает с тем, что получилось на рисунке... Рыжевато-коричневый цвет вырванных у жертвы волос... также соответствует описанию». Однако насколько я знаю, никто не потрудился заглянуть в знаменитый труд Кювье «Le Regne animal»¹¹, чтобы проверить правильность цитаты. А между тем, Кювье отрицает уместность термина «орангутанг» (или «существо разумное»). «Его интеллект совсем не так высок, как принято считать; он гораздо ниже, чем у собаки»¹². Что касается его характера, то «он совсем не свиреп, легко поддается дрессировке и склонен имитировать многие наши действия». О пальцах орангутанга Кювье пишет так: «Неверно считать, что на больших пальцах нижних конечностей

⁸ Р. Гальперина неверно перевела а *billet of wood* как «полотенце». Фраза «полотенце примерно такого же радиуса, как шея» может озадачить внимательного читателя (ПСС: 3, 109). Но в данном случае странность — результат ошибки переводчика, а не уловка автора.

⁹ Автор цитирует И. Оусби, который считает, что По, вероятно, заимствовал эпизод с отрезанием головы из «Мемуаров» Видока.

¹⁰ Здесь неточность автора: Дюпен предлагает рассказчику прочесть это место в томе Кювье, что тот и делает.

¹¹ «Животное царство» (франц.).

¹² Здесь и далее автор цитирует издание: *Cuvier G. Le Regne animal. Paris, 1835. Vol. 1. P. 108–109.*

у него нет ногтей», а «сами эти пальцы сравнительно короткие». Кювье опровергает распространенное представление о цвете волосяного покрова орангутанга: «Его тело покрыто жесткой рыжей шерстью». Ученые же, как в прошлом, так и теперь, пишут о рыжевато-коричневой или бурой шерсти. <...>

Остается сказать еще несколько слов о нестыковках и невероятных обстоятельствах (перемешанных, кстати, с реальными — для того чтобы мы могли их принять, если не понять). Мы с сочувствием относимся к несчастному владельцу животного. Р. говорит о том, что ему «жаль его до глубины души». Но ничего подобного о двух жертвах убийства сказано не было. Не ставит это в вину матросу и Дюпен, сказавший ему: «Вы даже ничего не украли, хотя могли бы сделать это безнаказанно». *Если бы*, конечно, тот мог забраться через закрытое окно в комнату, когда там уже было довольно много народа (120). Дюпен убеждает матроса в необходимости «признаться», чтобы освободить невинного Лебона. Только тогда владелец обезьяны рассказал ему все, что знал. «В ужасе от произошедшего он решил бросить орангутанга на произвол судьбы», но появление его у Дюпена говорит о том, что он передумал. Позже желание выручить за обезьяну немалые деньги перевешивает страх быть казненным за двойное убийство. Эдгар По вознаграждает его за решительность, а также за ловкость в поимке животного, которое свободно разгуливало по улицам Парижа, а возможно, и в Булонском лесу (если предположить, что Дюпен обладал даром предвидения)¹³. Ни матроса, ни его убийцу-орангутанга полиция не разыскивала. Признав свой конфуз, префект сразу же освободил Лебона на основании лишь того, что «рассказал об обстоятельствах дела» Дюпен. А ведь полиция могла бы поймать матроса, когда тот продавал орангутанга в Jardin des Plantes¹⁴. Элементы странного, невозможного, нереального прослеживаются до самого конца рассказа. В то же время преступная небрежность не наказана. Слова Руссо, которыми Дюпен характеризует «префекта полиции», можно отнести к Дюпену-аналитику и к самому По, рассказчику небылиц: «Он обладает способностью отрицать то, что есть, и распространяться о том, чего не существует». Каково бы ни было происхождение имени Дюпена, По — в характерной для него юмористической манере, возможно, про себя добавлял к этому имени одну букву, в результате чего получалось слово «обманщик»¹⁵ (121).

¹³ На полях рукописи По сделал такую запись: «При подобных обстоятельствах <...> он никогда бы его не поймал». Эти слова можно найти во всех изданиях, но они явно противоречат концовке: «Спустя некоторое время сам хозяин поймал его». (*Примечание авт. ора.*)

¹⁴ Ботанический сад (франц.).

¹⁵ Здесь игра слов: Dupin — during. Последнее можно перевести как «обман, надувательство».

Список принятых сокращений

П. — По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970.

ПСС — По Э. А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993.

Poe — Poe E. A. Complete works / Ed. by J. Harrison. In 16 vol. New York, 1902.

Mabbott — Poe E. A. Tales and Sketches / Ed. by Thomas Ollive Mabbott. In 2 vol. Urbana; Chicago, 2000.

Summary

Elvira Osipova

The Enigmas of Edgar Poe: Commentary and Research

The book addresses questions of Poe's poetics and philosophy, as it is reflected in his tales, essays, and treatise "Eureka". Also analyzed is Poe's specific place in the literature of his time, as well as his polemics with contemporary writers on aesthetic, political and philosophic grounds. A widely used irony colors many of Poe's tales, where the traditional principles and poetics of Romanticism were reconsidered. This explains a certain "strangeness" of his famous tales. The book offers solutions to some of Poe's "enigmas", uncovers his play with the reader. It also attempts to reveal Poe's face under various masks. The writer's scientific views are analyzed in the chapter devoted to "Eureka". Among the chapters are the following: "The Music of the Arabesques", "Ligeia and Rowena", "The Reader in the Role of a Detective", "American Characteristics", "Philosophic Dialogues", "Essays on Man", "Nature in Poe's Tales", "Two «Feasts During the Plague»", "Esotericism in Poe's Work", "«The Gold Bug»: "Ratiocination or «A Piece of Mystification?»" "Devil in Poe's Tales", "Playing with Space", "Some words about Poe's poetry". A separate chapter concerns the impact of Poe's psychological tales on Dostoyevsky. The supplement contains translations of two of Poe's letters and extracts from Burton Pollin's article "Poe's «Murders in the Rue Morgue»: The Ingenious Web Unravelling".

* * *

The author expresses her gratitude to Barbara Cantalupo and Bruce Johnson for their invaluable help in getting materials for research, and to Burton Pollin for the permission to translate extracts from his article. A part of this book was written due to a grant from J.F.Kennedy Institute of Free University of Berlin in 1998.

Именной указатель

- А**
Абель Д. 6
Александрова З. 49, 57, 66, 104, 114, 140
Аллен Х. 89, 90
Аничков Е. В. 23
Анцыферова О. Ю. 29, 53
Аристотель 66, 139
- Б**
Бабенер Л. 129–131
Байи Ж. 83, 113
Байрон Дж. Г. 7, 13, 14, 78, 145, 151
Бальмонт К. 81, 86–88, 148, 150
Башмакова Л. 55
Башуцкий А. 115
Бейли Дж. 5, 126
Бентон З. 14
Бердсли О. 22, 107, 108
Березина Э. 106
Берк Э. 44
Берн-Джонс Э. 65, 107
Бернштейн И. 54
Бетховен Л. ван 141
Бёклин А. 65
Бидл Н. 53
Биер Дж. 146
Бильфельд Я. 140
Биттнер У. 11
Блаватская Е. 112
Блад Б. 28, 83
Бодлер Ш. 40, 84, 130, 157, 158
Бонапарт М. 6
Брайант У. К. 94, 96
Браун Ч. Б. 41, 115, 133
Браунсон О. 47
Брет Гарт Ф. 29, 54
Брисбейн А. 112
Брукс В. В. 54, 55
Бруссар Л. 9, 89
Брюсов В. 5, 9, 69, 79, 81, 84, 85, 88, 147, 148, 150
Булгаков М. А. 136, 139
Бьюрен М. В. 52
Бэкон Ф. 66
- В**
Вагенкнехт Э. 88
Вебер Ж.-П. 42
Венедиктова Т. Д. 145
Вергилий 26
Вери Дж. 46
Вернадский В. И. 83
Видок Ф. 163
Винчи Л. да 37
Вулетич-Бринберг С. 5
- Г**
Галь Н. 34, 123
Галль Ф. Й. 27, 28
Гальперин Р. 163
Гаргано Дж. 36, 72
Гарднер Дж. 16, 23
Гарнер С. 129, 132
Гаррисон У. Л. 49, 51
Гаррисон Г. 49
Гвиччиоли Т. 7, 13
Гексли Т. Г. 86
Гершель У. 82, 83, 85
Гёте И. В. 135
Гийотен Ж. 113
Гленвилл Дж. 20, 24, 42
Гогорн Н. 8, 11, 22, 70, 94, 119, 120
Гофман Э. Т. А. 10, 73, 135
Гризвольд Р. 5
Грин Дж. 27
Гроссман Дж. 81, 124, 135
Грэхем Дж. 153, 154
Гумбольдт А. фон 82, 83
Гурова И. 25, 115, 131
Гюисманс Ж.-К. 95, 97
- Д**
Дайкинк Э. 120
Дали С. 98, 106
Дан-старший Р. Г. 11
Данте 88, 107
Дарвин Ч. 86
Даунинг А. 95
Дейан Дж. 89
Дейвис Э. Дж. 80, 90–93, 112
Деймон С. 91–93, 112
Демурова Н. 52, 103, 120, 136, 137
Денни Дж. 68
Дени М. 22

- Джеймс Г. 23, 36
 Джексон Э. 51–53
 Джонсон Р. 51
 Джордан Ф. 45
 Джоунз Х. М. 146
 Дизраэли Б. 119
 Диккенс Ч. 153
 Достоевский Ф. М. 23, 24, 69, 73, 74, 75, 78,
 135, 138, 139
 Дэви Х. 120
 Дэвидсон Э. 11
 Дягилев С. 107, 108
- Еврипид** 62
- Жиске** 157
- Зверев А. М.** 31, 78, 135, 137, 146, 147
Злобин Г. 23, 49, 124, 125
- Инглби К.** 146
Инглиш Т. 156
Ирвинг В. 50, 54, 57, 78, 142
Исани М. А. 116, 117
- Йейтс У.** 112
- Кампанелла Дж. Д.** 122
Кант И. 22, 24, 25, 82, 83, 137
Каньо Ю. 5
Карлайл Т. 137
Карлсон Э. 144
Кафка Ф. 78
Келер Дж. 102
Кемпелен В. фон 120
Кеннеди Дж. 7–9, 128
Кеплер И. 66, 83, 86, 93
Кернер Ю. 113, 115
Кинни Дж. 54
Китс Дж. 145, 152
Кларк Дж. 28
Клэк Р. 119
Ковалев Ю. В. 23, 31, 32, 46, 56, 59, 60, 80,
 82, 83, 124, 129, 145, 147
Кокс Дж. 27
Конридж С. Т. 10, 44, 137, 139, 152
Кондорсе Ж. А. 96
Коннер Ф. 64, 88
Конт О. 86
Корнев Ю. 147
Коул Т. 95
Кранч К. 46
Кребийон П. 132
Крутч Дж. 6
- Куинн А.** 6, 11, 20, 21, 24, 83
Куинн П. 6, 85
Кук Ф. П. 114, 115, 151, 156
Кульюс С. К. 84
Купер Дж. Ф. 50, 57, 58, 94
Курносов Ю. В. 111
Кювье Ж. 163, 164
Кьеркегор С. 71
- Лавуазье А.** 113
Лагранж Ж. Л. 83
Лайнен Дж. 6
Ламонт-Фуке Ф. де 22
Лаплас П. С. 82, 83, 90, 92, 93
Лафатер И. К. 28
Леви Сент Арманд Б. 6, 119, 121, 123, 127, 128
Левин Г. 20
Лейбниц Г. В. 83, 90
Лейтон Л. 111, 144
Линд С. 116, 118
Лихачев Д. С. 4
Лобачевский Н. И. 82
Локк Дж. 18
Лонгфелло Г. 94, 153
Лоррен К. 95
Лоуренс Д. Г. 6, 71
Лоуэлл Дж. Р. 64, 75, 151
- МакКормик А. Д.** 162
Маколей Т. 115
Маркиш С. 133
Маркус М. 22
Марш Дж. 6
Медлер И. Г. 83, 90
Мелвилл Г. 8, 16, 54, 56, 57, 67, 94
Мерфи А. 125
Месмер Ф.-А. 113
Метерлинк М. 22
Милле Дж. 107
Мильтон Дж. 26
Мирандола П. делла 122
Михайловский Д. 73, 135
Морган У. 77
Моррис У. 107
Мур Т. 7, 14, 141
Мэббот Т. О. 11, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 52,
 77, 78, 105, 113–115, 120, 125, 130,
 142
Мэллой Ж. 6
Мэтьюрин Ч. Р. 41
- Неделин И.** 12
Николюкин А. Н. 14, 23, 42, 69, 70, 73, 86,
 107, 115, 124, 135, 142

Новалис 10
Ньютон И. 66, 83, 86, 90

Оливер Ч. 83
Олкотт А. Б. 28, 69
Орузэлл Дж. 56
Оусби И. 163
Оцеола 50

Пал Д. 16, 45
Паркер Т. 46
Пейтман С. 4
Пибоди Э. 46
Платон 19, 20, 88, 139
Поллин Б. 125, 128, 156
Померанцева Р. 108, 109
Порте Дж. 6, 29
Прайс Р. 96
Пристли Дж. 96
Прияткин Д. 86, 90
Пушкин А. С. 62, 110

Райдинг Л. 161
Рейнолдс Д. 77, 109, 132, 135
Рескин 107
Рис Э. 119
Рогов В. 24, 25, 95, 97, 106, 138, 141, 142
Россетти Д. Г. 107
Рурк К. 54, 55
Руссо Ж.-Ж. 158

Сведенборг Э. 92, 93, 95, 111, 112
Сенека 130
Скотт В. 29
Скотт У. 51
Сократ 19, 86
Слоотен ван Р. 83
Сологуб Ф. 81
Соссюр Р. де 113
Сталь Ж. де 96
Старки Дж. 119
Старцев А. 125
Стивенс Л. 63
Стивенсон Р. Л. 78, 105
Струве В. 83
Суриц Е. 40

Тайлер Р. 68
Такерман Г. 75
Твен М. 29, 50, 54
Теккерей У. М. 29, 30
Теннисон А. 152
Токвиль А. 55
Томпсон Дж. Р. 5, 7, 9, 16, 21, 29, 89, 102

Торо Г. Д. 57, 69, 94–96, 102, 129
Турго А. Р. Ж. 96

Уайет Т. 37, 54
Уайльд О. 22, 78, 97, 107
Уайтхед А. 63
Уилбур Р. 26
Уилсон Дж. 110
Уитман Е. 88
Уитьер Дж. Г. 94
Уоллас Х. 129

Феллини Ф. 136
Филалет Э. 119
Филлипс Э. 5
Фихте И. Г. 18
Фичино М. 122
Фишер Б. 7
Флудд Р. 111, 119, 122
Форж Е. Д. 158
Франклин Б. 113
Фуллер М. 46, 75, 102, 137
Фурье Ф. М. Ш. 90, 92

Жаксли О. 36
Хангерфорд Э. 63
Хант Х. 107
Хастингс У. 115, 116
Хедж Ф. 28
Хейес К. 55
Херндон Дж. 28
Хирш Д. 145, 146
Холмская О. 76
Хорн Р. 67
Хоффман Д. 89, 146, 147
Хофштадтер Р. 53
Хэммет Д. 23, 132
Хэммонд Дж. 21

Чаннинг У. Э. 46, 47
Чаннинг У. Э.-младший 44, 46, 69
Чендлер Э. 7
Черный Орел 51
Чернышевский Н. Г. 74
Чиверс Т. 64, 93, 153

Шамиссо А. 135
Шамполион Ж. Ф. 66
Шевалье М. 53
Шелгунов Н. В. 23, 70
Шелли П. Б. 145, 152
Шеллинг Ф. 10, 18, 139
Шерткок Л. 113
Шестаков В. П. 107

- Широков В. П. 115, 118, 138
 Шкловский В. Б. 10, 32
 Шлегель А. В. 7, 10
 Шлегель Ф. 10
 Шогенцукова Н. А. 15, 16, 81, 94, 99
 Шопенгауэр А. 64, 84–86
 Шпуцгейм И. К. 27
- Эддингс Д. 7, 146
 Эддингтон А. 82
 Эймс Ф. 68
 Эйнштейн А. 82
 Элиот Т. С. 4, 36
 Эллис (Л. Л. Кобылинский) 81, 84, 88
 Эмерсон Р. У. 26, 44, 46, 47, 51, 57, 65, 68, 69,
 84–88, 92, 94, 108, 121, 129, 137, 139,
 144, 153
 Эпине Л. Ф. 158
 д'Эспине Т. 158
 Эшмоул Э. 119
- Ю**нгквист К. 7, 102
- Allen H. 89
- W**abener L. 129
 Bailey J. O. 5
 Benton R. P. 14
 Beuka R. A. 51
 Brooks V. W. 54
 Brussard L. 9, 89
- C**appi A. 83
 Carlson E. 144
 Chandler A. 7
 Chevalier M. 53
 Clack R. A. 119
 Conner F. 64, 88
 Cooper J. F. 57, 58
 Cox J. 21, 27
 Cuvier G. 163
- D**amon S. 91, 92, 112
 Davis A. J. 91–93, 112
 Dayan J. 89
- E**ddings D. 146
 Eliot T. S. 4
- F**uller M. 75, 137
- G**argano J. 36, 72
 Garner S. 129, 132
 Gisquet H.-J. 130
 Green G. H. 27
- Griffith C. 28
- H**ammond J. 21
 Hassell W. 126
 Hayes K. J. 55
 Herndon J. 28
 Hirsh D. 145, 146
 Hoffman D. 80, 143, 146
 Hofstadter R. 53
 Howard W. 74
 Hungerford E. 28
- I**sani M. A. 117
- K**anjo E. R. 5
 Kazin A. 42
 Kehler J. 102
 Kennedy G. 128
 Kennedy J. G. 9
- Levi St. Armand B. 6, 119, 121, 123, 127
 Levin H. 20
 Lind S. 116, 118
 Ljunguist K. 102
 Lynen J. 6
- M**abbott Th. 37, 38, 40, 41, 44, 45, 52, 54, 56,
 60, 61, 63, 65, 72, 77, 78, 95–99, 105, 109,
 113–116, 118, 120, 125, 129, 137–139, 141
- Malloy J. 6
 Marcus M. 22
 Marsh J. L. 6
 McKinsey E. 47
 Meyers M. 51
- P**ahl D. 16, 45
 Pollin B. 125, 156
 Porte J. 29
- Q**uinn A. H. 11, 20, 21, 28, 80, 83, 87
 Quinn P. F. 85
- R**eynolds D. 77, 109, 136
 Riding L. 161
- T**homas H. 91
 Thompson G. R. 5, 7, 16, 29, 89, 102
- W**agenknecht E. 88
 Weber J.-P. 42, 141
 Wilbur R. 26
 Wilson J. 28
 Wuletich-Brinberg S. 6
- Y**eats W. B. 112

Оглавление

Введение	3
«Высокомерие критики», или Коллективный портрет гения	4
Музыка арабесок	10
Лигейя и Ровена	21
Читатель в роли детектива	31
Игра с пространством	39
Американские характеристики	46
Философские диалоги	59
Этюды о природе человека	69
Загадка «Эврики»	80
Природа в творчестве По	94
Два «Пира во время чумы» («Король Чума» и «Маска Красной Смерти»)	105
Эзотеризм в творчестве По	111
«Золотой жук»: рационация или «небольшая мистификация»?	124
Чёрт в рассказах По	135
Несколько слов о поэзии По	143
Единство в многообразии (вместо заключения)	149
Приложения	151
Из писем По	151
<i>Бертон Поллин</i> . Рассказ По «Убийства на улице Морг»: хитросплетения распутаны (отрывки)	156
Список принятых сокращений	165
Summary	165
Именной указатель	166

Научное издание
Эльвира Филипповна Осипова
ЗАГАДКИ ЭДГАРА ПО
Исследования и комментарии

Ответственный за выпуск *О. С. Капполь*
Редактор *Д. Е. Стукалин*
Корректоры *Н. В. Голбан, Е. А. Одинокова, Н. И. Васильева*
Технический редактор *А. В. Ухвалова*
Художник *С. В. Лебединский*

Подписано в печать 26.11.2004. Формат 60x90^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,75. Тираж 300 экз. Заказ № 2.

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета. 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 11. Тел./факс: (812) 355-0341, 324-0743.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Издательства СПбГУ
199061, Санкт-Петербург, Средний проспект В. О., д. 41.

Э. Ф. Осипова

ЗАГАДКИ ЭДГАРА ПО

*Исследования
и комментарии*

ISBN 5-7465-0207-5



9 785846 502079