

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина»

*На правах рукописи*

ПОПОВА Дарья Игоревна

## **ГОТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Э.А. ПО**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья  
(литература стран германской и романской языковых семей)

Диссертация

на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор,  
Потанина Наталия Леонидовна

Тамбов 2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	4
Глава 1. Готическое в литературе: историко-теоретический экскурс .....	15
1.1. Понятие готического в искусстве: генезис и развитие .....	15
1.2. Современные теоретические интерпретации литературной «готики» ....	30
1.3. Готический дискурс в теоретико-литературном аспекте .....	41
Выводы по Главе 1 .....	46
Глава 2. Американская «готика» и творческое становление Э. По .....	49
2.1. Особенности американской литературной «готики» .....	49
2.2. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов .....	64
2.3. Объективные и субъективные предпосылки возникновения у писателя интереса к готическому .....	72
2.4. Готическая традиция и концепция человека в эстетическом сознании Э. По .....	76
Выводы по Главе 2 .....	86
Глава 3. Готический дискурс Э. По: структура и поэтика .....	89
3.1. Аспекты готического и теория жанра Э. По .....	89
3.2. Система персонажей .....	94
3.3. Танатологические мотивы .....	102
3.4. Поэтика времени и пространства .....	109
3.4.1. Особенности интерпретации художественного времени .....	109
3.4.2. Готические локусы и их специфика .....	113
3.5. Принцип «достоверности повествования» .....	127
3.5.1. Специфика повествовательной структуры .....	127
3.5.2. Особенности психологизма .....	132
3.5.3. Игра реального и ирреального в нарративе .....	145
Выводы по Главе 3 .....	155

Заключение .....	159
Список литературы .....	169

## ВВЕДЕНИЕ

Фундаментом художественной культуры Соединённых Штатов Америки послужили европейская, в первую очередь, английская традиция, а также обычаи африканских невольников и американских аборигенов – индейцев. В период революции 1775–1783 гг. американская литература начала обретать индивидуальность, лежащую за пределами культуры Старого Света. Этот процесс становления завершился в эпоху романтизма. «Одной из ключевых фигур этого направления в американской литературе является писатель Эдгар Аллан По (Edgar Allan Poe, 1809–1849)»<sup>1</sup>, глубоко раскрывший в своём творчестве трагизм и неразрешимую противоречивость человеческого бытия.

Создавая свои «арабески», Э. По обращался к идеям, образам и мотивам западноевропейского (в первую очередь, английского) готического романа. Так, в новеллах По в изменённом виде использованы готические локусы (в готическом романе – замок, у По – сниженный и обывовлённый вариант – особняк или комната); действует рефлексирующий герой, противоречивость которого обусловлена не столько неприятием прозаизма филистерского мира или вообще земной жизни (как это было у европейских романтиков), сколько болезненным состоянием его психики, с чем связаны мотивы монomanии, инцеста, болезни каталептического характера, смерти любимого человека и, погребения заживо. Однако готический роман был для Э. По лишь первоначальным стимулом к поиску и выработке актуальных художественных принципов и поэтологических приёмов. В качестве подлинного культурного кода для американского романтика выступал, скорее, *готический дискурс как процесс* (курсив мой – Д.П.) переосмысления, перестроения и транспонирования в иные жанровые парадигмы значимых элементов литературной «готики». Этот процесс происходил в новых

---

<sup>1</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 78.

культурно-исторических условиях, в которые была вписана как необходимая составляющая и американская литература первой трети XIX века<sup>2</sup>.

До настоящего времени нам не приходилось встречать специальных комплексных исследований, посвящённых изучению готического дискурса в «арабесках» Э. По, поэтому в отечественном литературоведении по-прежнему сохраняются потребность в осмыслении с современных научных позиций таких обязательных компонентов готического дискурса, как повествование, сюжет, система персонажей, хронотоп, конфликт и т.д.; потребность в уточнении роли готического романа в становлении жанровой парадигмы малой прозы и в изучении исторической поэтики американской романтической прозы в целом, направленном на выявление в истории жанров моментов смены художественной парадигмы; настоятельная необходимость в обновлении исследовательских подходов к наследию Э. По, чьё творчество оказалось сегодня широко востребовано как высокой («серьёзной»), так и массовой культурой. В этой связи **актуальность** настоящей работы определяется тем, что она выполнена в русле дискурсивных исследований, рассматривающих поэтику литературных текстов Э. По в аспекте её обусловленности особенностями национальной культуры, межнациональными литературными взаимодействиями и социальной ситуацией, а также позволяющих уточнить представления о генезисе и развитии готического дискурса и его функциях в литературе XIX–XXI вв. Кроме того, вопрос о специфике готического в художественной прозе Э. По, о его истоках, философии и поэтологических принципах до сих пор остается непрояснённым, что особенно очевидно при соотнесении имеющихся результатов в этой области с актуальными задачами литературоведения.

Актуальность данной работы также обусловлена не только собственно научными, но и прикладными факторами, связанными с необходимостью повышения читательской культуры. В этих условиях уточнение представлений о причинах литературного успеха, в частности, о сюжетных моделях, наиболее

---

<sup>2</sup> См.: Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 124.

востребованных массовым читателем, при этом способствующих формированию нравственных ценностей и эстетического вкуса на основе лучших традиций классического искусства, становится особенно необходимым. Готические сюжеты «арабесок» («страшных» новелл) Э. По – из ряда таких повествовательных моделей, которые и сегодня активно привлекают к себе читательское внимание и нуждаются в научном исследовании.

**Степень разработанности темы.** Творчество Э. По имеет длительную историю изучения. Существует большое количество критических и литературоведческих работ о его творчестве – как отечественных, так и зарубежных. Начиная со второй половины XIX века, оно рассматривалось с разных позиций и в разных аспектах как художниками слова, так и исследователями: Ф.М. Достоевским<sup>3</sup>, Ж. Верном<sup>4</sup>, Г. Алленом<sup>5</sup>, П.Ф. Куинном<sup>6</sup>, Дж.Ю. Энглкёрком<sup>7</sup>, К.Л. Андерсоном<sup>8</sup>, Дж. Гроссман<sup>9</sup>, Ю.В. Ковалёвым<sup>10</sup> и др. «...Задача исследователя сегодня – не в том, чтобы найти деликатный способ изложить “некрасивые” аспекты социально-политических убеждений По, но в том, чтобы объяснить их в свете характерных особенностей американской общественной жизни и общественного сознания второй четверти XIX века»<sup>11</sup>, – справедливо замечает Ю.В. Ковалёв. Сходной точки зрения придерживается и Э.Ф. Осипова. «...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»<sup>12</sup>. Это суждение характеризует, на наш взгляд, ту потребность, которая сохраняется и сегодня в отношении творческих феноменов, имеющих длительную историю изучения, но при этом содержащих

<sup>3</sup> См.: Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации «Трёх рассказов Эдгара По» // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т. 11. Публицистика 1860-х годов. – 1993. Л., 1988-1996. С. 479-480.

<sup>4</sup> См.: Верн Ж. Эдгар По и его сочинения // Модный магазин. № 23-24. СПб., 1864.

<sup>5</sup> См.: Аллен Г. Эдгар По. М., 1984.

<sup>6</sup> См.: Quinn P.F. The French face of Edgar Poe. Carbondale, 1957.

<sup>7</sup> См.: Englekirk J.E. Edgar Allan Poe in Hispanic literature. New York, 1972.

<sup>8</sup> См.: Anderson C.L. Poe in north light. Durham, (N.C.), 1973.

<sup>9</sup> См.: Гроссман Дж.Д. Эдгар Аллан По в России: легенда и литературное влияние. СПб., 1998.

<sup>10</sup> См.: Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984.

<sup>11</sup> Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 260-261

<sup>12</sup> Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. СПб., 2004. С. 4.

такие глубины, которые только сегодня начинают приоткрываться для осмысления с позиций науки.

В современном литературоведении существуют разнообразные научные труды, посвящённые жизни и творчеству Э. По. В настоящем исследовании сосредоточено внимание на современном опыте исследования Э. По, включающем в себя работы последних трех десятилетий. Среди них монография Н.А. Шогенцуковой<sup>13</sup> «Опыт онтологической поэтики» (1995), где автор изучает поэтику произведений американского писателя. Монография М.В. Пахолкиной<sup>14</sup> «Эдгар По, литературный критик, поэт и прозаик, и традиции символизма» (2003) – одна из немногих, где анализируется поэзия По. В книге «Загадки Эдгара По: исследования и комментарии» (2004) Э.Ф. Осипова<sup>15</sup> говорит о поэтике иронии и ее функциях в «страшных» новеллах писателя. С. Пиплз<sup>16</sup> в своей работе «Эдгар Аллан По: жизнь после смерти» («The Afterlife of Edgar Allan Poe», 2007) рассуждает о скандалах, сопровождавших жизнь По, о связи его произведений с его личностью, о его влиянии на культуру. А. Мисрахи<sup>17</sup> в монография «Эдгар Аллан По» (2007) исследует жизненный и литературный путь писателя, анализирует его поэзию и прозу. Исследование А.П. Ураковой<sup>18</sup> «Поэтика тела в рассказах Эдгара По» (2009) является экспериментальным: автор предпринимает попытку перечитать произведения По «с позиций актуальной для современной литературной теории проблемы репрезентации тела»<sup>19</sup>. Монография Т.В. Колчевой<sup>20</sup> «Эдгар По и русский символизм» посвящена влиянию американского романтика на творчество Н.В. Гоголя и русских писателей-символистов. А.Б. Танасейчук<sup>21</sup> называет свою работу «Эдгар По. Сумрачный гений» (2015) первой русскоязычной биографией писателя. Особого внимания заслуживает современная англоязычная биография Э. По, созданная одним из мэтров

<sup>13</sup> См.: Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 42-86.

<sup>14</sup> См.: Пахолкина М.В. Эдгар По, литературный критик, поэт и прозаик, и традиции символизма. М., 2003.

<sup>15</sup> См.: Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. СПб., 2004.

<sup>16</sup> См.: Peeples S. The afterlife of Edgar Allan Poe. Rochester; N.Y., 2007.

<sup>17</sup> См.: Мисрахи А. Эдгар Аллан По. М., 2007.

<sup>18</sup> См.: Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009.

<sup>19</sup> Там же. С. 3.

<sup>20</sup> См.: Колчева Т.В. Эдгар По и русский символизм. Тула, 2012.

<sup>21</sup> См.: Танасейчук А.Б. Эдгар По. Сумрачный гений. М., 2015.

английской литературы новейшего времени, П. Акройдом, создавшим целый ряд писательских биографий. Американскому романтику посвящена его книга «Э. По. Сгоревшая жизнь» («Poe: A life cut short», 2008)<sup>22</sup>.

Проблемам творчества Э. По посвящены 5 диссертаций по специальности 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)». Так, в исследовании А.П. Ураковой «Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По» (2009) исследуются «стратегии и механизмы семиотизации тела (в том числе в их неизбежно драматичной предельности)»<sup>23</sup> в рассказах Э. По. М.Н. Павлова в своей диссертации «Художественное осмысление науки в творчестве Эдгара По» (2010) проследила «эволюцию художественного осмысления естественных и точных наук в творчестве Э. По»<sup>24</sup> и определила роль науки в его эстетике. В работе Е.Ю. Забаевой «Эдгар Аллан По и “старшие” русские поэты-символисты: проблемы рецепции» (2011) были выявлены «специфические черты поэтики и эстетики Э. По, получившие отражение в творчестве русских символистов (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Бальмонта и В. Брюсова)»<sup>25</sup>. Целью исследования О.А. Касьяновой «Рецепция творчества и личности Э. По во французской критике, художественной литературе и культуре» (2011) является «комплексное рассмотрение рецепции личности и творчества Эдгара По во французской литературе и киноискусстве; исследование вопроса об эволюции восприятия образа Э. По во французской культуре XX века; раскрытие специфики феномена “французского Эдгара По”»<sup>26</sup>. О.В. Лебедева в одном из параграфов своей диссертации «Английская новелла от истоков к современности» (2017) изучает влияние Э. По на развитие английской новеллы и приходит к выводу, что «существенные трансформации английского

<sup>22</sup> *Акройд П.* Эдгар Аллан По. Сгоревшая жизнь. М., 2012. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/279999/read?g2sCv8DJ> (дата обращения – 07.04.2020).

<sup>23</sup> *Уракова А.П.* Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 3.

<sup>24</sup> *Павлова М.Н.* Художественное осмысление науки в творчестве Эдгара По: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. С. 4.

<sup>25</sup> *Забаева Е.Ю.* Эдгар Аллан По и “старшие” русские поэты-символисты: проблемы рецепции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 10.

<sup>26</sup> *Касьянова О.А.* Рецепция творчества и личности Э. По во французской критике, художественной литературе и культуре: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. С. 5.



новеллистического жанра во второй половине XIX в., обусловленные углублённым исследованием внутреннего мира человека, связаны с именем американского писателя Эдгара По, выступившего художественным новатором в области психологической новеллы»<sup>27</sup>.

Среди многочисленных научных статей, посвящённых отдельным аспектам творчества американского писателя, можно назвать статьи А.М. Зверева<sup>28</sup>, А.П. Ураковой<sup>29</sup>, В.И. Чередникова<sup>30</sup>, Э.Ф. Осиповой<sup>31</sup>, Е.М. Апенко<sup>32</sup> и др. Вместе с тем в последнее десятилетие отмечается некоторое снижение исследовательской активности в этой области – что представляется нам неоправданным, поскольку творческое наследие Э. По, одного из самых загадочных гениев мировой литературы, нуждается в новом осмыслении, соответствующем сегодняшнему состоянию гуманитарной науки.

**Объектом исследования** являются художественная проза и философская эссеистика Э. По: новеллы «Метценгерштейн» («Metzengerstein», 1832), «Свидание» («The Assigation», 1834), «Береника» («Berenice», 1834), «Морелла» («Morella», 1834), «Лигейя» («Ligeia», 1838), «Падение дома Ашеров» («The Fall of the House of Usher», 1839), «Вильям Вильсон» («William Wilson», 1839), «Элеонора» («Eleonora», 1841), «Овальный портрет» («The Oval Portrait», 1842), «Маска Красной смерти» («The Masque of the Red Death», 1842), «Колодец и маятник» («The Pit and the Pendulum», 1842), «Сердце-обличитель» («The Tell-Tale Heart», 1843), «Чёрный кот» («The Black Cat», 1843), «Преждевременное погребение» («The Premature Burial», 1844), «Бес противоречия» («The Imp of the

<sup>27</sup> Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Великий Новгород, 2017. С. 17.

<sup>28</sup> См.: Зверев А.М. Эдгар Аллан По // История литературы США в 5 т. Т. 3. Литература середины XIX в. (поздний романтизм) / гл. ред. Я.Н. Засурский. – 2000. М., 1997-2009; Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003.

<sup>29</sup> См.: Уракова А.П. Старик и толпа: репрезентация города у По и Гоголя // Научные доклады филологического факультета МГУ. № 6. М., 2010. С. 113-118; Уракова А.П. Повесть о приключениях Эдгара Аллана По // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М., 2011. С. 266-290; Уракова А.П. Круг детского чтения в США и России 1840-х годов // Независимый филологический журнал. № 2 (126). М., 2014; Уракова А.П. Дар Эдгара По: детективный жанр и его границы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. Т. 77. № 2. М., 2018. С. 60-66.

<sup>30</sup> См.: Чередников В.И. Модель мира Эдгара По // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. № 6. Калининград, 2009.

<sup>31</sup> См.: Осипова Э.Ф. О переводах Э. По в России // Литература двух Америк. № 2. М., 2017.

<sup>32</sup> См.: Апенко Е.М. «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По // «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По // Литература двух Америк. № 2. М., 2017.

Perverse», 1845), «Бочонок амонтильядо» («The Cask of Amontillado», 1846), «Прыг-Скок» («Hop-Frog», 1849), «Разговор с мумией» («Some Words with a Mummy», 1845) и «Правда о том, что случилось с мсье Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845); философские работы «Философия обстановки» («The Philosophy of Furniture», 1840), «Беседа Моноса и Уны» («The Colloquy of Monos and Una», 1841), «Сила слов» («The Power of Words», 1845), «Национальная литература» (1845), «Рифма» (1846), «Могущество слов» (1846), «Просодия» (1846), «Философия творчества» («The Philosophy of Composition», 1846), «Новеллистика Натаниэля Готорна» («Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne», 1847), «Эврика. Поэма в прозе» («Eureka: A Prose Poem», 1848), «Поэтический принцип» («The Poetic Principle», 1848), а также эпистолярное наследие писателя.

**Предмет исследования** – готический дискурс в художественной прозе Э. По.

**Цель** данного исследования заключается в выявлении структуры готического дискурса и определении его функций в художественной прозе Э. По.

Цель обусловила необходимость решения следующих **задач**:

- проследить генезис и этапы развития «литературы тайн и ужасов» от эпохи Ренессанса до эпохи романтизма;
- изучить и систематизировать современные теоретические интерпретации литературной «готики»;
- проследить развитие американской литературной «готики» и раскрыть её специфику;
- выявить общие семиотические образы-коды в «арабесках» Э. По и художественной прозе его американских современников;
- охарактеризовать концептуальные основы творчества Э. По в их соотношении с современными писателю философско-эстетическими и естественнонаучными представлениями;
- сформулировать понятие «готический дискурс» применительно к творческому наследию Э. По, обосновать его специфику в сравнении с понятием «готическая традиция»;

- выявить структурные составляющие готического дискурса в художественном мире Э. По;
- определить функции готического дискурса в «арабесках» Э. По.

**Методология и методы исследования.** В основу исследования положены классические принципы научного познания: принцип сравнения как основы интеллектуального освоения мира; принцип детерминизма, устанавливающий социально-временную обусловленность художественных явлений; принцип развития, обосновывающий динамику художественных явлений; принцип историзма, предполагающий необходимость изучения художественных явлений в контексте исторических условий; принцип преемственности, определяющий закономерности соотношения традиции и новации в литературе; принцип системности, предполагающий рассмотрение каждого компонента художественной системы автора в его взаимосвязях и взаимодействиях с другими компонентами данной системы, а также установление места этой системы среди других художественных систем; принципы научной объективности, доказательности и корректности. Наряду с этим в диссертации использована комплексная литературоведческая методика, сочетающая в себе элементы сравнительно-исторического (генетического и типологического), биографического, культурно-исторического, рецептивного, интертекстуального, поэтологического, лингвокогнитивного методов и подходов.

**Теоретико-методологическую основу** диссертации составили труды по истории европейской литературы (М.П. Алексеева, А.А. Аникста, Н.Я. Берковского, М.Н. Бобровой, А.Б. Ботниковой, М.Б. Ладыгина, Б.Р. Напцок, Н.Т. Пахсарьян, Н.А. Соловьёвой и др.), американской литературы (А.А. Булатовой, А.Н. Николюкина, Е.В. Старовой, Э. Савоя, М.В. Тлостановой, О.М. Кириченко и др.); труды, посвящённые готической традиции в литературе (С.А. Антонова, Г.В. Заломкиной, Б.Р. Напцок, У.Г. Симмса, Ц. Тодорова, Ч.Л. Истлейка, Б. Хеннесси, Д. Огняновича, Д.П. Вармы и др.); труды, посвящённые жизни и творчеству Э. По (П. Акройда, Ш. Бодлера, Ю.В. Ковалёва, Г.Ф.

Лавкрафта, А. Мисрахи, Э.Ф. Осиповой, А.Б. Танасейчука, А.П. Ураковой, Н.А. Шогенцуковой, Б.Ф. Фишера, Ч. Хейнза, Дж.Р. Лоуэлла и др.).

**Новизна** диссертации определяется, прежде всего, разработкой и теоретическим обоснованием с современных позиций гуманитарного знания специфики готического дискурса в художественной прозе Э. По, уточнением представлений о его источниках и концептуальной основе, описанием его структуры и художественных (поэтологических) функций. Кроме того, в исследовании обобщены, уточнены и дополнены системные характеристики персонажей «арабесок». На основе лингвокогнитивного подхода, ранее не применявшегося к творчеству Э. По, установлена роль концепта «perverseness» как оригинальной авторской доминанты, непосредственно связанной со структурированием языка и сознания на основе индивидуального мировоззрения писателя. На материале анализа художественной прозы и философско-эстетической эссеистики Э. По обоснован потенциал концепта «perverseness» как фактора формирования интегрального образа мира в сознании Э. По и его репрезентации в художественной практике писателя. Новизна исследования заключается также в применении к художественной прозе Э. По интертекстуального метода, в выявлении на этой основе претекстов, ранее в этом качестве не рассматривавшихся.

**Практическая и теоретическая значимость** исследования заключается в возможности применения его результатов при подготовке и проведении занятий в школах, гимназиях и лицеях гуманитарного профиля, средних специальных учебных заведениях, в работе с читательскими аудиториями библиотек, в просветительской работе, в региональных средствах массовой информации, а также при разработке курсовых и выпускных квалификационных работ, подготовке докладов и вузовских занятий по истории зарубежной литературы XIX века, в том числе и по творчеству Э. По.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность и обоснованность выводов, полученных в результате проведённого исследования, подтверждается изучением научной литературы, использованием традиционных и

новых научных концепций, анализом информации, а также оперированием эмпирическими данными, полученными в ходе поэтологического анализа художественного текста и работы над документальными материалами.

Основные результаты исследования были представлены на международных, всероссийских и региональных научно-практических конференциях: «Державинские чтения» (Тамбов 2014, 2015, 2016, 2017, 2020), «Эффективные инструменты современных наук» (Прага 2014), «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (Тамбов 2014, 2015, 2016, 2017, 2020), «Современные концепции научных исследований» (Москва 2014), «Экология языка и речи» (Тамбов 2014), «Образование и наука без границ» (Пшемысль 2014), «Наука и цивилизация» (Шеффилд 2015), «Наука в современном мире» (Стерлитамак 2015), «ФИЛКО: филология, культура, образование» (Воронеж 2017), «Ломоносов-2018» (Москва 2018); «Литература как игра и мистификация» (Калуга 2018), «Культурные коды мировой литературы» (Уфа 2018).

По результатам исследования опубликованы глава в коллективной монографии и 22 статьи в российских и зарубежных изданиях, 4 из них – в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации для опубликования результатов диссертационных исследований, что свидетельствует о должной апробации результатов научно-квалификационной работы.

#### **Положения выносимые на защиту.**

1. Готический дискурс Э. По – поликодовая художественная структура, основными компонентами которой являются творчески переосмысленные автором актуальные и исторически сложившиеся философские, эстетические и естественнонаучные знания, литературные и этнокультурные традиции, а также социальные тенденции в их взаимодействии и сочетании с интенциями, обусловленными трагизмом личной судьбы писателя.

2. Концептуальной основой готического дискурса Э. По является оригинальный авторский концепт «perverseness», трактуемый в диссертации как индивидуальная когнитивная доминанта, определяющая принцип

структурирования языка и сознания на основе авторского мировоззрения. Концепт «perverseness» Э. По диалектичен в своей основе и несёт в себе сложный комплекс этических, эстетических, теологических и натурфилософских смыслов, актуальных для всего творческого наследия американского романтика.

3. В художественной практике Э. По концепт «perverseness» соотнесён с авторской идеей о невозможности однозначного истолкования судеб и событий с позиций человека, от которого скрыт провиденциальный смысл происходящего в мире.

4. Манифестацией авторской стратегии Э. По является разработанное им представление о жанре короткой прозы как наиболее эффективном средстве реализации коммуникативных возможностей искусства.

5. В «страшных» новеллах Э. По категория ужасного сводится к субъективно переживаемому состоянию персонажа, сопряжённому с особенностями или отклонениями его психики; к пессимистичности его мироощущения, трагизму его бытия, дисгармонии его разума и чувств, тогда как в готическом романе ужасное трактуется как нечто злое и непостижимое.

6. Оригинальность поэтики готического дискурса Э. По выражается в следующем: в двойственном кодировании хронотопа, генерирующем как романтические (готические), так бытовые и естественно научные ассоциации – что углубляет семантику пространственно-временной образности «арабесок»; в эстетизации и физиологизации танатологического мотива – что пролагает пути поэтике литературного эстетизма и натурализма; в актуализации принципа «игры реального и нереального» – что способствует созданию иллюзии достоверности изображаемого.

Структура диссертации отражает общую логику исследования и включает введение, три главы, разделенные на 12 параграфов, заключение и список литературы, объединяющий художественные произведения и научную литературу и состоящий из 173 источников, из них 36 – на английском языке.

# ГЛАВА 1

## ГОТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

### 1.1. Понятие готического в искусстве: генезис и развитие

Термин «готика» чаще всего применяется к известному стилю архитектурных сооружений, изобилующих витражами и «ощетинившихся остриями стрелок»<sup>33</sup>. Однако этот термин применим и к литературе: готическими (во Франции используется определение «чёрный роман»<sup>34</sup>) обычно называют художественные произведения, сюжет которых основан на атмосфере тайны и направлен на ощущение психологического напряжения читателя. Основным элементом литературной «готики» является ужас героев перед чем-то зловещим или отталкивающим, вторичным элементом – присутствие сверхъестественных сил.

Термин происходит от названия древнегерманских племён готов, захвативших и разграбивших в 410 году Рим, однако прямого отношения к ним не имеет. Впоследствии готы основали собственные королевства на территории современных Франции и Италии, однако, несмотря на это, о них закрепилась слава лишь как о варварах, сыгравших роковую роль в судьбе Римской империи и уничтоживших античное искусство на территории Западной Европы. Взамен они создали своё искусство – по словам философов-просветителей, «ложное, чудовищное, совершенно невозможное в природе и возникшее из убогого наследия рыцарских времён»<sup>35</sup>.

Поначалу готическим называлось всё, что было связано со Средневековьем, но позже, в эпоху Ренессанса, термин «готика» получил как минимум два отличных друг от друга значения. Первое значение имело отношение к любым строениям, выполненным не в классическом стиле. Второе – к одному из стилей

---

<sup>33</sup> Гюго В. Собор Парижской Богоматери. СПб., 2016. С. 130.

<sup>34</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 38.

<sup>35</sup> Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. Л., 1991. С. 212-213.

средневековой архитектуры XIII века. В эпоху Просвещения готическое отождествлялось с «варварским», то есть несущим разрушение. Впервые понятие «готический» в значении «грубый», «варварский», «невежественный» употребил Дж. Аддисон (1672–1719) в своём сочинении «О том, что такое вкус, как его улучшить и почему следует избегать готического вкуса» («About that Such Taste as It to Improve and Why It is Necessary to Avoid Gothic Taste»), изданном в 1711 году. Пренебрежительное отношение автора к категории готического обозначено уже в заглавии работы: считалось, что искусство Средних веков не имеет самостоятельного культурного значения, и в то же время Средневековье трактовалось как эпоха, уничтожившая многие произведения античности.

Однако во второй половине XVIII столетия, когда кризис классицистско-просветительских художественных ценностей стал очевиден, эстетические концепции, как и негативная коннотация слова «готика», были кардинальным образом пересмотрены: произошёл отказ от традиционной поэтики, определились новые направления в искусстве и литературе, а значение средневековой культуры для истории возросло. Переход к новым эстетическим ценностям, к новым формам и содержанию был подготовлен «всею логикой развития Просвещения»<sup>36</sup> и представлял собой «закономерный результат эволюции просветительской культуры, завершение её кризиса и разрыв с её наследием»<sup>37</sup>. Появление готической прозы стало, в свою очередь, одним из ключевых моментов идеализации прошлого посредством настоящего. Опираясь на традиции Средних веков, писатели пытались показать своеобразие той далёкой эпохи, а также выявить и аргументировать ценность культуры варварских народов. Постепенно представления о Средних веках изменялись в лучшую сторону. Более того, средневековая культура была осмыслена как исток современной эстетики.

Готическая проза как жанр зародилась в начале XVIII века в Англии, ещё совсем недавно пережившей две революции – буржуазную (1640–1660-е гг.) и «славную» (1688-1689 гг.). В результате в стране произошёл промышленный

---

<sup>36</sup> Там же. С. 20.

<sup>37</sup> Там же.



переворот, абсолютная монархия сменилась конституционной, были созданы экономические условия для развития капиталистического общества. Однако если первая половина XVIII века ознаменована превращением Англии в мировую сверхдержаву, то вторая половина века для страны – это время социально-экономического слома, вызванного «неприглядной изнанкой»<sup>38</sup> буржуазного прогресса и развивающегося капитализма. «Падение Бастилии и последующие события во Франции способствовали обострению социальных противоречий, развившихся в Англии в результате промышленного переворота»<sup>39</sup>. Упразднение монархии во Франции дало английским просветителям ложную надежду на приход так называемого «царства разума». В свою очередь, «крушение старых идеалов привело к пересмотру просветительской эстетики и поиску новых эстетических ориентиров»<sup>40</sup>. Так зародилось течение преромантизма, выходящее за рамки Просвещения.

Преромантики не верили, что негативные последствия модернизации возможно преодолеть, и идеализировали историческое прошлое своей страны, «поэтому вопрос о национальном своеобразии искусства приобрёл тогда большое значение»<sup>41</sup>. В традициях народного творчества писатели находили некую опору для своих поисков и открытий. «Вместе с тем они проявляли интерес и к национальному своеобразию других народов, что проявилось в произведениях, посвящённых Италии, Испании, Греции, Турции и т.д.»<sup>42</sup>.

В период преромантизма (1750–1780-е гг.) и появилась готическая литература. «Достоверной, разумно постижимой, ориентированной на реальность картине бытия, запечатлённой в произведениях Дефо, Филдинга и Ричардсона»<sup>43</sup>, она противопоставила картину мира, заведомо не соответствующую обыденной действительности. «Фантастический, овеянный исторической и географической романтикой сюжет; мрачный, трагический колорит; зловещая, колдовская

<sup>38</sup> Ясакова Ю.Б. «Готический» роман Анны Радклиф. Набережные Челны, 2012. С. 13

<sup>39</sup> Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956. С. 204.

<sup>40</sup> Ясакова Ю.Б. «Готический» роман Анны Радклиф. Набережные Челны, 2012. С. 14

<sup>41</sup> Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956. С. 209.

<sup>42</sup> Там же. С. 209-210.

<sup>43</sup> Чамеев А. В традициях «старого доброго страха», или Об одном несерьезном жанре британской литературы // Дом с призраками: английские готические рассказы. СПб., 2004. С. 5.

атмосфера; вмешательство в судьбу персонажей неведомых, зачастую сверхъестественных сил»<sup>44</sup> стали отличительными особенностями нового жанра. Кроме того, как справедливо отмечает Н.А. Соловьёва<sup>45</sup>, традиция готического романа включает в себя воссоздание глубин болезненного сознания героя, а также мотивы его девиантного поведения, которое становится двигателем сюжета.

Большое влияние на английскую литературную «готику» оказали немецкие романтики. Для них готическое – это «страшное» и «необъяснимое», реже – «средневековое». Первая волна рецепции немецкой «готики» возникла в последнюю треть XVIII века, когда англичане смогли познакомиться с переводами баллад Г.А. Бюргера (1747–1794) и немецких легенд<sup>46</sup>. Немецкие писатели «создали особую форму фантастического, связанную с поэтикой тайны, с фантастикой необъяснимого и несказанного»<sup>47</sup>. Предпосылкой послужил так называемый «страшный мир» – страшный тем, что «он окончательно сложился, не обещая движения, перемен»<sup>48</sup>. «Собственно, это мир, в котором история кончилась, просветы кончились; мир без окон и без дверей, со сплошными стенами»<sup>49</sup>, – писал Н.Я. Берковский. Тем не менее «сумрачные» баллады И. Гёте (1749–1832), таинственные повести Л. Тика (1773–1853), «зловещие» новеллы Э.Т.А. Гофмана (1776–1822), мистические сказки В. Гауфа (1802–1827) послужили основой для множества других произведений по всей Европе и США.

Готический роман, «рассказывая о несовершенствах и варварстве давних времён <...>, укреплял веру читателя в современную ему общественную систему как превосходящую все остальные»<sup>50</sup>. Тем не менее в целом «готика» явилась своеобразным протестом жаждущего свободы рационалистического общества против всевозможных ограничений в повествовании, бегством от слишком

---

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Соловьёва Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988. С. 85.

<sup>46</sup> См.: Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 243.

<sup>47</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004. С. 43.

<sup>48</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 161.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Напцок Б.Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-voprosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra> (дата обращения – 18.10.2019).

прагматичной реальности. «Даже ум, просвещённый, свободный от разного рода суеверий и предубеждений, непроизвольно, почти на подсознательном уровне, признавал власть этого феномена»<sup>51</sup>. Объяснить его можно как популярностью у читателей, так и генезисом готической литературной традиции в целом – сначала из фольклорных, а затем из средневековых источников, связанных со страхом. Известно, что страх является «самым древним и сильным из человеческих чувств»<sup>52</sup>, а самый древний и самый сильный страх, по утверждению Г.Ф. Лавкрафта, – это «страх неведомого»<sup>53</sup>. Таким образом, главной целью готических произведений, по мнению исследователей, было возникновение у человека «непостижимого чувства – страха»<sup>54</sup> и «особенного психологического состояния – ужаса»<sup>55</sup>. Ю.Б. Ясакова полагает, что «в обращении к “ужасному” отразилась потребность века хотя бы фантастическим путем выйти за пределы метафизического, формально-логического метода мышления просветительской эпохи. Чем больше эпоха стремилась к рационализму, тем сильнее было влечение к “ужасному”»<sup>56</sup>.

Первым эстетическим манифестом предромантизма в Англии были «Размышления о “Королеве фей” Спенсера» («Observations above “The Faerie Queene” of Spenser», 1754) Т. Уортона (1728–1790), где автор определил основную задачу художника – изображать события, имеющие место в повседневной жизни, искусно их приукрашив»<sup>57</sup> (здесь и далее перевод мой, Д.П.). Позднее, в «Истории английской поэзии с конца одиннадцатого до начала восемнадцатого столетия» («The History of English Poetry, from the Close Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century», 1774–1781) Т. Уортон отметил значение средневековых произведений для современных ему истории и культуры: «Эти произведения – не

<sup>51</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 244.

<sup>52</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп, 2010. С. 29.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Ясакова Ю.Б. «Готический» роман Анны Радклиф. Набережные Челны, 2012. С. 15.

<sup>57</sup> Warton Th. Observations above «The Faerie Queene» of Spenser. Oxford, 1754. URL: <http://ota.ox.ac.uk/text/5112.html> (дата обращения – 13.08.2018).

что иное, как картины древних обычаев и укладов жизни, и они отражают нравы, образ мысли и характеры наших предков»<sup>58</sup>. Ценность готической литературы, по мнению Уортона, заключается не в воздействии её на разум и чувства читателя, а в её стремлении «пробудить всю мощь воображения»<sup>59</sup>. «Переоценка культурной значимости искусства Средневековья связывается им с этапами становления различных видов человеческого вкуса»<sup>60</sup>. Уортон считал, что, подвергая суровой критике средневековых писателей, нужно не только знать в достаточной мере «все классические труды, ныне забытые и утраченные»<sup>61</sup>, на которые они опирались в своём творчестве, но и учитывать специфику времени, в которое они жили.

Вслед за Т. Уортоном значение средневекового искусства прокомментировал Р. Хёрд (1720–1808). В «Письмах о рыцарстве и рыцарских романах» («*Letters on Chivalry and Romance*», 1762) он сравнил «рыцарское Средневековье с героическим веком в изображении Гомера: великанов и волшебников рыцарского романа – с циклопами, средневековых менестрелей – с греческими аэдами, турниры – с олимпийскими играми, подвиги Ланселота и Амадиса – с Гераклом и Тезеем, убивающими чудовищ»<sup>62</sup>. Хёрд пришёл к выводу, что феодальные времена имеют преимущество – ввиду «их более высокой культурности и более возвышенного и торжественного характера их суеверий»<sup>63</sup>.

Внимательнее присмотреться к готическому искусству, в частности к архитектуре, призывал и А.В. Шлегель (1767–1845). По его мнению, архитектура «свидетельствует не только об исключительных технических совершенствах, но

---

<sup>58</sup> *Вершинин А.В., Луков Вл.А.* Предромантическая литературная эстетика (тезаурусный анализ) // *Тезаурусный анализ мировой культуры. Сб. науч. трудов. Вып. 9.* М., 2007. URL: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/collections/TAMK9/> (дата обращения – 01.03.2019).

<sup>59</sup> *Напцок Б.Р.* Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп, 2010. С. 25.

<sup>60</sup> Там же. С. 26.

<sup>61</sup> *Warton Th.* *Observations above «The Faerie Queene» of Spenser.* London, 1754. URL: <http://ota.ox.ac.uk/text/5112.html> (дата обращения – 13.08.2018).

<sup>62</sup> *Жирмунский В.М., Сигал Н.А.* У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Сб. Л., 1967. С. 254.

<sup>63</sup> Там же.

также и об изумительной силе воображения»<sup>64</sup> её создателей. Шлегель также утверждал, что «готика» «представляет не менее совершенную и замкнутую в себе систему, нежели греческое искусство»<sup>65</sup>.

Тем временем, в европейской культуре среди деятелей английского преромантического искусства «распространялась своеобразная эпидемическая болезнь: тяготение к картинам разрушения, распада, смерти, любовь к прогулкам по кладбищам, к ночным лунным пейзажам, к “меланхолии”»<sup>66</sup>. Смерть трактовалась как разрушительная сила времени, мимолётность красоты, конфликт вечного и преходящего. Так, в английской поэзии распространился жанр «кладбищенской» элегии, навеянной мыслями об одиночестве, быстротечности земной жизни, танатологическими мотивами в садово-парковом искусстве, а также эстетикой надгробий и руин. Считалось, что «развалины облагораживают пейзаж, внушают меланхолические мысли о прошлом величии или представляют человеку картину его неизбежной будущей судьбы»<sup>67</sup>. Руины, могилы и ночная тьма виделись представителям «кладбищенской» лирики границами, отделявшими жизнь от смерти. К тому же «кладбищенская» поэзия «была обращена к сумеркам души, к подсознанию»<sup>68</sup>, тогда как задача готической прозы состояла в том, чтобы «контролировать степень познаваемости видимого мира и невидимого»<sup>69</sup>. Таким образом, «кладбищенская» поэзия сыграла значительную роль в становлении литературной «готики».

Ещё одним явлением преромантической литературы, наряду с «кладбищенской» поэзией, стал готический роман. Он формировался под влиянием рыцарского (куртуазного) романа, опирался на его проблематику, атрибутику и авантюренность повествования, «смещая их эмоциональное наполнение с простой занимательности в область тревоги и страха»<sup>70</sup>, и

---

<sup>64</sup> Шлегель А.В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1980. С. 128.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. Л., 1991. С. 213.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 265.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Антонов С.А. У истоков готической прозы // К. Рив. Старый английский барон. М., 2012. С. 187.

противопоставлялся роману воспитания. «Сыграло свою роль и то, что рыцарский роман безусловно отвергался просветителями, и в обращении преромантиков к поэтике этого жанра явно проступала полемическая заострённость, направленная не только против философии, но и против эстетики Просвещения»<sup>71</sup>, — отмечает М.Б. Ладыгин. В конечном итоге жанр готического романа оказался настолько многогранен, что, по мнению В. Девендры, его структура и композиция «повторяют сложный архитектурный ансамбль готического собора»<sup>72</sup>.

Основные черты литературной «готики» охарактеризовал Э. Бёрк (1729–1797). В своём трактате «Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного» («A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful», 1757) он уделил особое внимание тем условиям и факторам, которые способствуют возникновению страха, лежащего в основе готического. Среди них Бёрк назвал мрак, могущество, беспредельность, величие, одиночество, молчание и др. Бёрк полагал, что по ощущениям страх схож с физической болью: страх, как и боль, воздействует на те же части тела и тем же, хотя и несколько иным по степени, образом; страх, как и боль, заключается в «напряжении, сокращении или бурном возбуждении нервов»<sup>73</sup>. Различие состоит лишь в том, что «вещи, причиняющие боль, действуют на дух через посредство тела, тогда как вещи, вызывающие страх, обычно воздействуют на органы тела через посредство духа»<sup>74</sup>. Таким образом, «всё, способное породить такое напряжение, должно также приводить к аффекту, подобному страху»<sup>75</sup>.

Э. Бёрк утверждал, что человек всегда тяготеет не только к прекрасному, но и к ужасному, ведь именно ужас является «самой сильной эмоцией, которую душа способна испытывать»<sup>76</sup>. Опираясь на эстетические концепции, предложенные Бёрком, мы приходим к закономерному выводу, что страх и ужас (или, по его

<sup>71</sup> Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы романтизма. М., 1978. С. 31.

<sup>72</sup> Varma D.P. *The Gothic Glame*. London, 1957. P. 213.

<sup>73</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979. С. 155.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Там же. С. 157.

<sup>76</sup> Там же. С. 72.

определению, категория Возвышенного) были взяты английской готической традицией XVIII века за основу. Другими словами, влечение человека ко всему, что «в какой-то степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса»<sup>77</sup>, лежит в основе характерной для готической литературы «атмосферы напряженного ожидания при столкновении героя с чем-то неведомым и страшным, производящим сильное впечатление»<sup>78</sup>. Таким образом, эстетические идеи Э. Бёрка о природе страха, ужаса и других отрицательных эмоций позволили «создать в английской эстетике и литературе оппозиционную систему художественного восприятия, основанную на признании загадочности и непознаваемости бытия, а главное – представить новую концепцию литературной традиции»<sup>79</sup>.

Далее на примере самых известных готических произведений мы попытаемся проследить, как совершенствовался английский готический роман на каждом этапе своей эволюции – с середины XVIII до середины XIX вв., – сохраняя при этом свои основные жанровые характеристики и структурные особенности.

Предтечей, а возможно, и первым образцом готического жанра в художественной литературе является «Правдивый рассказ о явлении призрака некой миссис Вил на следующий день после смерти некой миссис Баргрэйв в Кентербери 8 сентября 1705 года» («A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal the Next Day after Her Death to One Mrs. Bargrave at Canterbury the 8th of September 1705», 1706), авторство которого обычно приписывают Д. Дефо (1660–1731). Рассказ относится к жанру так называемой «ghost story». Во времена, когда жил Д. Дефо, фольклорные истории о призраках и привидениях пользовались большой популярностью, поэтому неудивительно, что интерес к литературе, содержащей элементы иррационального, оказался велик.

---

<sup>77</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979. С. 72.

<sup>78</sup> Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп, 2010. С. 34.

<sup>79</sup> Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2016. С. 3.

В 1762 году увидел свет роман Т. Лиланда (1722–1785) «Длинная шпага, или граф Солсбери» («*Longsword, the Earl of Salisbury*», 1762), охарактеризованный автором как исторический. В романе присутствуют, пожалуй, все основные готические составляющие: замки, монастыри, «мрачная» атмосфера и т.д.

Однако первым произведением, написанным в готическом жанре, принято считать опубликованный в 1764 году роман Г. Уолпола (1676–1745) «Замок Отранто» («*The Castle of Otranto*»). Второе издание романа, увидевшее свет через год, уже носило подзаголовок «готическая история». Как уже говорилось, в те времена понятие «готический» было близко понятию «средневековый». В предисловии ко второму изданию «Замка Отранто» Г. Уолпол пояснил, что функция подзаголовка «готическая история» заключается в «попытке соединить черты средневекового и современного романов»<sup>80</sup>. Как известно, загадочные и ужасающие события, изображённые в «Замке Отранто», происходят «где-то между 1095 и 1243 годом, то есть между первым и последним крестовым походом, или немного позже»<sup>81</sup>. Такой, по сути, новаторский выбор времени действия сам автор мотивировал тем, что «возможности» современного ему романа были строго ограничены в плане вымысла рамками Просвещения, а средневековая литература, по заверению писателя, наоборот, изобиловала «фантастичным и неправдоподобным»<sup>82</sup>. Кроме того, Уолпол полагал, что «чудеса, призраки, колдовские чары, вещие сны и прочие сверхъестественные явления»<sup>83</sup>, присущие Средневековью, помогут нам получить точное представление о культуре той «мрачной» эпохи.

Английский художник Ч.Л. Истлейк (1793–1865) считал, что роман Г. Уолпола не способен в полной мере передать эстетику Средних веков, но также отмечал, что роль писателя в истории английского искусства колоссальна,

---

<sup>80</sup> Уолпол Г. Замок Отранто // Мэри У. Шелли. Гораций Уолпол. Томас Л. Пикок. Готический роман. Сб. М., 2010. С. 207.

<sup>81</sup> Там же. С. 203.

<sup>82</sup> Там же. С. 207.

<sup>83</sup> Там же. С. 204.



поскольку его «Замок Отранто» пробудил интерес к готическому стилю архитектуры, который, в противном случае, был бы утрачен для потомков<sup>84</sup>.

В последующие десятилетия другие писатели, подражая Г. Уолполу, также называли свои произведения готическими. Например, первоначальным заглавием романа К. Рив (1729–1807) «Старый английский барон» («The Old English Baron», 1778) было «Защитник добродетели. Готическая история» («The Champion of Virtue. A Gothic Story», 1777). Писательница ориентировалась на роман Уолпола не только при выборе заглавия для своего произведения, но и при выборе сюжетной схемы. «Эта повесть – литературный отпрыск “Замка Отранто”»<sup>85</sup> – признавалась она в предисловии. Однако действие «Старого английского барона» происходит в Англии времён Столетней войны. В конечном итоге роман К. Рив сыграл одну из главных ролей в становлении поэтики страха, ключевой для готического романа.

Если Уолпол и Рив в своём творчестве отразили растущий интерес современников к средневековой Европе, то У. Бекфорд (1760–1844) обратился к культуре Востока. В 1786 году была издана его фантастическая повесть «Ватек» («Vathek», 1782). «Ватек» считается первым готическим произведением, в котором была затронута восточная тематика, получившая затем широкое распространение в поэзии П.Б. Шелли и Байрона, романе М.Г. Льюиса «Анаконда» («The Anaconda, an East Indian Tale», 1808) и др. Проникновению восточных мотивов в художественную литературу способствовали колониальная экспансия Британской империи в страны Востока и развитие торговых связей с ними, рассказы путешественников о Турции, Индии, Китае, перевод в XVIII веке на английский язык Корана, «Книги тысячи и одной ночи» и т.д. По мнению Н.А. Соловьёвой, учитывать обращение писателей той эпохи к восточным темам «для выяснения корней готического романа в Англии»<sup>86</sup> крайне важно. Исследователь полагает, что при создании повести «Ватек» Бекфорд, имея «огромные познания в области восточной филологии и истории, <...> опирался на национальные

<sup>84</sup> Eastlake Ch.L. A History of the Gothic Revival. London, 1872. P. 49.

<sup>85</sup> Рив К. Старый английский барон. М., 2012. С. 11.

<sup>86</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 243.

английские традиции в представлении Востока, уже заявившие о себе в эпоху Просвещения»<sup>87</sup>. Так, интерес англичан к восточной культуре, наряду с немецкой, находил отражение в повседневной жизни, быте и нравах аристократии на протяжении всего XVIII века.

Образ ада, созданный Бекфордом в «Ватеке», сделал писателя знаменитым. В середине XX века повесть высоко оценил Х.Л. Борхес (1899–1986): «...для меня “Ватек”, пускай в зачатке, предвосхищает бесовское великолепие Томаса Де Куинси и Эдгара По, Бодлера и Гюисманса. В английском языке есть непере译имое прилагательное “uncanny”, оно относится к сверхъестественному и жуткому одновременно (по-немецки – “unheimlich”) и вполне приложимо к иным страницам “Ватека” – в предшествующей словесности я такого что-то не припомню»<sup>88</sup>.

Готические произведения А. Радклиф (1764–1823) продолжили традицию «средневекового» романа, заложенную Г. Уолполом. В период с 1789 по 1797 гг. были изданы пять её романов, из которых наибольшую известность получили «Удольфские тайны» («The Mysteries of Udolpho», 1794) и «Итальянец» («The Italian», 1797). Однако у А. Радклиф готическое носит совсем иной характер, нежели у Уолпола и Бекфорда. Романтизированная, опозитивированная, интригующая, насыщенная чудесами и прочим антуражем, свойственным данному жанру, «готика» Радклиф, как правило, имеет рациональное объяснение. Вместе с тем практически все произведения писательницы содержат лирические описания природы, живописные пейзажи, а также изображения душевных переживаний её чувствительных героев. Вставные стихотворения лишь приумножают эту поэтичность.

В 1796 году, на рубеже веков, то есть в критический, переломный период в истории европейской культуры, появился роман М.Г. Льюиса (1775–1818) «Монах» («The Monk», 1796), ставший самым сенсационным в английской

---

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Борхес Х.Л. О «Ватеке» Уильяма Бекфорда. Буэнос-Айрес, 1943. URL: <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14025.phtml> (дата обращения – 18.08.2018).

готической прозе XVIII века. Уникальность романа заключается в особенностях его структуры и поэтики. Композиционно он состоит из трёх самостоятельных, но взаимосвязанных романов-сюжетов. Специфика поэтики «Монаха» заключается в том, что М.Г. Льюис коснулся в романе запретных тем, таких как колдовство, демонизм, сексуальное насилие, кровосмешение, паррицид и др. В книге также прослеживаются «элементы просветительского романа-притчи, романа воспитания и формирующегося романтического романа»<sup>89</sup>. С полным основанием можно говорить, что «Льюис осуществил синтез плодотворных литературных тенденций и усовершенствовал модель жанровой структуры “готического” романа»<sup>90</sup>.

Расцвет литературной «готики» приходится на рубеж XVIII-XIX вв. и совпадает с возникновением романтического направления в Западной Европе. Неудивительно, что в эпоху романтизма было создано множество готических сюжетов. Пожалуй, самым знаменитым среди них является роман М. Шелли (1797–1851) «Франкенштейн, или Современный Прометей» («Frankenstein: or, The Modern Prometheus», 1818), написанный ею в 1816 году. Противоречия современности получают художественное осмысление в фантастических образах М. Шелли, сочинившей историю о монстре, сшитом из фрагментов человеческих тел.

Интерес к национальному прошлому, а именно к противостоянию англосаксов и норманнов, побудил В. Скотта (1771–1832) написать в 1819 году один из первых исторических романов – «Айвенго» («Ivanhoe»). Роман Скотта нельзя назвать готическим, однако в нём содержатся элементы готического: действие разворачивается в 1194 году – в средневековой Англии, среди замков.

В 1820 году Ч.Р. Мэтьюрин (1782–1824) опубликовал роман «Мельмот Скиталец» («Melmoth the Wanderer», 1813-1817). Д. Варма назвал роман Мэтьюрина «болезненным и фантастическим творением»<sup>91</sup> и поставил его в один

---

<sup>89</sup> *Напцок Б.Р.* Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп, 2010. С. 54.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> *Varma D.P.* The Gothic flame. London, 1957. P. 131.

ряд с «Ватеком» Бекфорда, «Монахом» Льюиса, «Франкенштейном» Шелли и другими «историями о чёрной магии, о людях, ищущих эликсир жизни, о чрезмерном любопытстве и непростительных пороках, о договорах с дьяволом, о тех, кто создаёт чудовищ в своих лабораториях»<sup>92</sup>. По словам М.П. Алексеева, Мельмот – это «сложный человеческий образ, жертва дьявольских сил, их вынужденное орудие, расплачивающийся за проявленные им в молодые годы попытки проникнуть в тайны мироздания»<sup>93</sup>.

В конечном счёте, в Англии к середине XIX века из-под пера как знаменитых, так и малоизвестных писателей вышли в свет несколько сотен готических произведений.

Жанр готической литературы активно развивался и во Франции. Ранняя французская «готика» формировалась под воздействием поэтики барокко, творчества Ж.П. Камю (1584–1652) и жанра волшебной сказки рубежа XVII–XVIII вв. Если говорить об эпохе Просвещения, то готические черты можно встретить практически во всех произведениях А.Ф. Прево (1697–1763), в «Записках графа де Комменжа» («*Mémoires du comte de Comminge*», 1735) К. Герен де Тансен (1682–1749) и в «Несчастных любовниках» («*Les Amants malheureux*», 1764) Ф.Т.М. Бакюлара д'Арно (1718–1805). Все эти книги были изданы даже несколько раньше «Замка Отранто» Г. Уолпола.

Во Франции готический роман получил другое, более универсальное название – «чёрный роман». Его историю принято отсчитывать с публикации в 1772 году произведения Ж. Казота (1719–1792) «Влюблённый дьявол» («*Le diable amoureux*», 1772). Если же говорить о «чёрном романе» начала XIX века, то «он вписывался в процесс бурного общеевропейского расцвета романтизма, а потому на его жанрово-стилистический облик все сильнее оказывали воздействие более поздняя, романтически-готическая модификация жанра»<sup>94</sup>. На протяжении 1820-х гг. «чёрный роман» находился под весьма плодотворным влиянием творчества

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. Л., 1991. С. 252.

<sup>94</sup> Пахсарьян Н.Т. Своеобразие готического романа во Франции // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии. Вып. 3. Ч. I. Ереван, 2008. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/pahsaryan-svoeobrazie-goticheskogo-romana.htm> (дата обращения – 25.08.2019).

Э.Т.А. Гофмана и авторов английского готического романа. В разное время элементы готического антуража имели место в произведениях Ш. Нодье (1780–1844), О. де Бальзака (1799–1850), В. Гюго (1802–1885), П. Мериме (1803–1870), Т. Готье (1811–1872), О. де Вилье де Лиль-Адана (1838–1889) и Ги де Мопассана (1850–1893).

За несколько десятилетий своего существования многие готические ходы и приёмы превратились в штампы<sup>95</sup>. Так, начиная приблизительно с 1825 году, прилавки книжных магазинов, покрытые «густой сетью новых готических романов»<sup>96</sup>, стали пустеть по причине упадка популярного прежде жанра. «Творческая фантазия <...> авторов мало-помалу истощалась; чаще появлялись слабые подражания старым образцам или вялые их пересказы; привычные мотивы их сюжетных схем, возбуждавшие в своё время сильнейшие эмоции читателей, <...> приедались»<sup>97</sup>. Тем не менее влияние «готики», даже почти себя исчерпавшей, периодически прослеживалось в произведениях английской литературы вплоть до конца XIX века. Это происходило во многом благодаря тому, что с 1860-х гг. готическая литература, постепенно утрачивая собственную форму или отчётливую эстетическую и нравственную задачи, трансформировалась в литературу ужасов, невероятно популярную и сегодня. Недаром Б. Хеннесси сравнил «готику» с «потокм, который долгое время бежит под землёй, вне поля зрения, а затем снова появляется на поверхности, но уже в ином обликии»<sup>98</sup>. Эталонными образцами литературы ужасов во второй половине XIX века можно назвать повесть Р.Л. Стивенсона (1850–1894) «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» («Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde», 1886), роман Б. Стокера (1847–1912) «Дракула» («Dracula», 1897) и др. Невероятная популярность последнего спровоцировала появление в литературе ужасов мистических архетипических персонажей, заимствованных, как правило,

---

<sup>95</sup> См.: Гопман В.Л. «Литература серьёзная, значительная, нужная...» // Антология ужасов. В 4 т. Т. 1. Черкесск, 1991 URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/gopman-literatura-sereznaya.htm> (дата обращения – 25.08.2019).

<sup>96</sup> Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. Л., 1991. С. 212.

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Hennessy B. The Gothic novel. Vol. 267. Harlow (Essex), 1978. P. 35.

из низшей мифологии: вампиров, зомби, оборотней и прочей нечисти. Большинство из них вульгаризировало готические темы.

Отметим, что применительно к «совокупности литературно-эстетических явлений в Западной Европе и США конца XIX–XX вв., связанных с художественным переосмыслением и обновлением европейской готической традиции, в частности, готического романа конца XVII – первой половины XIX вв.»<sup>99</sup>, уместнее использовать термин «неоготика». Однако понятие «готика» являются устойчивым по отношению к данному направлению в искусстве и культуре.

Итак, готическую литературу, получившую своё название от древнегерманского племени готов, породил в последней трети XVIII века особый интерес английских преромантиков к историческому прошлому – культуре Средних веков. Историю жанра принято отсчитывать с 1764 года, то есть с публикации романа Г. Уолпола «Замок Отранто», время действия в котором (период между XI и XIII вв.) является условно-готическим, а события разворачиваются в средневековом замке. Вслед за Уолполом готической традиции следуют У. Бекфорд («Ватек»), А. Радклифф («Удольфские тайны», «Итальянец» и т.д.), М.Г. Льюис («Монах»), М. Шелли («Франкенштейн»), Ч.М. Мэтьюрин («Мельмот Скиталец») и многие другие писатели.

Таким образом, элементы старинных преданий, рыцарских романов, изображение замков и руин, подземелий со склепами, мрачных кладбищ и величественных соборов, вселяемый «Возвышенным» страх и ужас, мистицизм и мотив вмешательства в судьбы персонажей неведомых сил – всё это придаёт литературе мрачный и загадочный колорит и является отличительными чертами литературной «готики».

## 1.2. Современные теоретические интерпретации литературной «готики»

---

<sup>99</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 636.

Что же такое готическая литература? Специализированные словари и энциклопедии, в том числе и современные, дают определения, систематизирующие наиболее общие черты этого феномена.

1. Готический роман – это литература «ужасов и тайн» в Западной Европе и США второй половины XVIII – первой половины XIX вв., отличительной чертой которой явились тематика и философия «мирового зла». Возникла как реакция на рационализм литературы Просвещения. «Готике» свойственно изображение сверхъестественного, загадочного, мрачного. Сюжеты, как правило, сводятся к таинственным преступлениям, герои отмечены печатью рока и демонизма<sup>100</sup>.

2. Готический роман – это роман «ужасов и тайн» в западноевропейской и американской литературе конца XVIII – начала XIX вв., который построен на фантастических сюжетах, сочетающих, как правило, развитие действия в покинутых замках, аббатствах, на кладбищах, на фоне зловещих пейзажей с реалистичностью деталей быта, описаний, что еще более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность. «Готика» выводит на поверхность глубинные, тёмные страхи и желания человека; впечатляет неожиданными, нетривиальными поворотами сюжета, эротическими подтекстами, изображением кошмаров и чудес, зыбкостью границ между жизнью и смертью, реальным и фантастическим, обнажением добра и зла, видимости и сущности, в конце концов, обнажением прикрытой повседневной суетой первоосновы бытия – столкновения двух начал: Бога и дьявола<sup>101</sup>.

3. Готический роман – это жанр западноевропейской и американской литературы второй половины XVIII – первой половины XIX вв., наполненный таинственными мистическими событиями, приключениями, а его центральный

---

<sup>100</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. URL: [https://literary\\_encyclopedia.academic.ru/6029/ГОТИЧЕСКИЙ](https://literary_encyclopedia.academic.ru/6029/ГОТИЧЕСКИЙ) (дата обращения – 02.02.2019).

<sup>101</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 184-185.

герой – демоническая личность, наделённая сверхъестественными способностями. В основе сюжета, как правило, загадочное преступление<sup>102</sup>.

Рассмотренные трактовки литературной «готики» позволяют сделать вывод о том, литературоведческие представления о ней остаются в основе своей неизменными, хотя в настоящее время отмечается бóльшая глубина в объяснении концепции мира, присущей этому литературному явлению.

В английском литературоведении «последних лет появились научные направления, интерпретирующие “готическую” литературу с позиций современных взглядов и теорий:

- 1) трактовка “готики” как “стандартизированной”, “формульной” системы создания атмосферы страха и ужаса с помощью художественных средств (Э.Г. Келли “Английская художественная литература в романтический период 1779–1830” (1988) и др.);
- 2) анализ связи английской “готической” традиции XVIII в. с традициями XIX в. – романтизмом, реализмом, эстетизмом, неоромантизмом, модернистской прозой XX в. – и преемственности «готических» элементов в литературе (Э. Биркхед “Сказка ужаса. Исследование готического романа” (1963) и др.);
- 3) анализ романтического, “викторианского”, “сенсационного”, декадентского периодов “готики” (Д. Пантер “Литература ужаса: История готической литературы с 1765 года до наших дней” (1980) и др.);
- 4) обзорный, фрагментарный анализ “готических” произведений (Дж. Хаггерти “Готический сюжет/ Готическая форма” (1989) и др.);
- 5) трактовка женской “сентиментальной” “готики” с точки зрения тендерного анализа (Е. Шоултер “Литература о себе самих: британские женщины-романистки” (1978) и др.);
- 6) интерпретация “готической” традиции с позиций психоанализа, психологии, использование научных сведений из истории криминалистики, медицины, антропологии (С.А. Хоувеллс “Любовь, тайна, страдание и чувство в готическом сюжете” (1978) и др.);

---

<sup>102</sup> Литература и язык. Энциклопедия / Гл. ред. А.П. Горкин. М., 2006. С. 410.



7) характеристика и анализ современной “готической” традиции в английской и американской литературе, в европейском кинематографе, в компьютерных играх (Д. Стивенс “Готическая традиция” (2000) и др.)»<sup>103</sup>.

В XXI веке на тему готической традиции в зарубежной литературе было защищено 8 диссертаций на соискание учёной степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» и издано 3 монографии.

Задачи диссертации Е.Г. Ивановой «Генезис и поэтика готических романов Чарльза Брокдена Брауна» (2001) состоят в «комплексном исследовании основанной Чарльзом Брокденом Брауном готической традиции в американской литературе на примере проблематики, поэтики и жанровых особенностей двух его романов “Виланд, или Превращение” (1798 г.) и “Эдгар Хантли, или Записки лунатика” (1799 г.), наиболее ярко представляющих брауновскую поэзию ужасного и необычного»<sup>104</sup>. Новизна исследования Ивановой заключается в том, что «в русском и зарубежном литературоведении до сих пор не существует монографической работы, изучающей философские, политические и морально-этические взгляды, определившие обращение писателя к жанру готического романа и саму трансформацию этого жанра в сравнении с европейским, и, в частности, английским готическим романом»<sup>105</sup>.

Основной целью диссертационной работы Т.М. Ковальковой «Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта» (2001) является «исследование художественных особенностей творчества Лавкрафта прежде всего в контексте готической традиции, изучение основополагающих свойств и признаков трансформации готической традиции в новых исторических и социокультурных условиях, своеобразие индивидуального авторского раскрытия философских концепций, которые в полной мере

<sup>103</sup> *Напцок Б.Р.* Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2016. С. 4-5.

<sup>104</sup> *Иванова Е.Г.* Генезис и поэтика готических романов Чарльза Брокдена Брауна: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/genezis-i-poetika-goticheskikh-romanov-charlza-brokdna-brauna> (дата обращения – 04.05.2019).

<sup>105</sup> Там же.

отразились в новеллистике Лавкрафта»<sup>106</sup>. Ковалькова в своём исследовании проанализировала общий характер готической традиции в англо-американской литературе XIX – начала XX столетий, проследила художественную эволюцию творчества Лавкрафта, определила своеобразие художественной образности в произведениях писателя и её связь с готическим и неоготическим литературными канонами, выявила роль элементов «страшного» и «ужасного» в общей художественно-эстетической концепции Лавкрафта, а также обозначила внутреннюю типологию и основные содержательные пласты его творчества. Научная новизна диссертации Ковальковой определяется тем, что это первое в отечественной американистике монографическое исследование, посвящённое влиянию готической традиции на творчество Г.Ф. Лавкрафта.

Диссертация Л.С. Макаровой «Роман Ч.Р. Метьюрина “Мельмот-Скиталец” в контексте готической и романтической традиций» (2001) является «первым в отечественном литературоведении исследованием, посвящённым изучению претворения в романе «Мельмот-Скиталец» (1820) синтеза традиций готического романа конца XVIII века и романтической традиции первой трети XIX века»<sup>107</sup>. Цель работы заключается в анализе совокупности готической и романтической традиций в романе «Мельмот-Скиталец» как в области проблематики, так и поэтики. Макарова проследила историю становления и развития английского готического романа, проанализировала специфику функционирования его традиций в литературе английского романтизма, исследовала характер становления синтеза готической и романтической традиции в раннем творчестве Метьюрина, выявила особенности воплощения в романе «Мельмот Скиталец» проблематики готического романа конца XVIII века, обозначила основные мотивы и трансформацию системы образов писателей-«готиков», а также

---

<sup>106</sup> Ковалькова Т.М. Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/goticheskaya-traditsiya-v-amerikanskoi-proze-1920-30-kh-godov-novellistika-khf-lavkrafta> (дата обращения – 04.05.2019).

<sup>107</sup> Макарова Л.С. Роман Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/roman-ch-r-metyurina-melmot-skitalets-v-kontekste-goticheskoi-i-romanticheskoi-traditsii> (дата обращения – 04.05.2019).

проанализировала роман «Мельмот Скиталец» и романтические образы и мотивы, представленные в нём.

В «Поэтике готической новеллистики Дж.Ш. Ле Фаню (на примере цикла “В зеркале отуманенном”» (2008) Н.В. Водолажченко «впервые представлено формирование поэтики английской готической новеллы, а также осуществлён системный анализ поэтологических особенностей цикла “В зеркале отуманенном” Дж.Ш. Ле Фаню»<sup>108</sup>. Цель диссертации состоит в анализе поэтики английской готической новеллы и образцов новеллистики Дж.Ш. Ле Фаню в контексте готической прозы. Таким образом, Водолажченко в своей диссертации систематизировала наиболее характерные черты готического романа, обозначила трансформации готической традиции по мере обособления новеллы от романа, осуществила комплексное исследование поэтики готических новелл цикла Ле Фаню «В зеркале отуманенном», а также охарактеризовала значение творчества писателя для дальнейшего развития английской готической прозы.

Цель диссертации Е.В. Скобелевой «Традиция “готического” романа в английской литературе XIX и XX веков» (2008) заключается в том, чтобы рассмотреть художественные приёмы, помогающие создавать напряжённую атмосферу страха и тревоги, «определить, почему авторы и по сей день продолжают ими пользоваться и в каком контексте их применяют»<sup>109</sup>, а также выявить основные направления развития «готики». Для достижения поставленной цели Е.В. Скобелева обнаружила универсальные элементы повествования в готических романах и установила, почему именно они вызывают страх у читателей, проследила на примере нескольких произведений английской литературы XIX и XX вв., каким изменениям готические формулы подвергались с течением времени. Научная новизна диссертации Скобелевой заключается в том, что «в результате обобщения и систематизации обширного материала выявляются закономерности эволюции различных элементов “готического” романа в

---

<sup>108</sup> *Водолажченко Н.В.* Поэтика готической новеллистики Дж.Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. С. 5.

<sup>109</sup> *Скобелева Е.В.* Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 1.

английской литературе XIX и XX вв. – с конкретными примерами в качестве доказательства»<sup>110</sup>.

Диссертация М.Ю. Черномазовой «Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса» (2010) «имеет целью выявить общие черты и закономерности, которые позволяют говорить о готике как о сформированной литературной традиции, обладающей собственной спецификой и границами; определить её место в творчестве Ч. Диккенса; выявить основания заимствования и функционирования в произведениях Ч. Диккенса традиций готической литературы»<sup>111</sup>. М.Ю. Черномазовой прослежено развитие готической традиции в английской литературе XVIII века, выявлены основные жанрообразующие черты готического романа, выявлены особенности функционирования приёмов готической прозы в жанрах викторианской литературы, определено своеобразие творчества Ч. Диккенса в контексте викторианской готической литературы, выявлены предпосылки возникновения интереса Ч. Диккенса к готической традиции, а также выделены романы, повести и рассказы писателя, в которых традиции готической прозы проявляются наиболее ярко. Несмотря на то, что «готическая литература явилась мощным импульсом, в значительной мере определившим своеобразие творчества английского классика»<sup>112</sup>, «проблема влияния на творчество Ч. Диккенса традиций готического романа <...> не становились темой специального научного исследования»<sup>113</sup>. В этом и состоит новизна работы Черномазовой.

В диссертации М.И. Вечкановой «Трансформация готической традиции в творчестве Джойс Кэрол Оутс (на материале малой прозы 1990-х – начала 2000-х годов)» (2011) «впервые в отечественном литературоведении комплексно рассматривается процесс трансформации готической традиции в новеллистике Дж.К. Оутс 1990-х – начала 2000-х гг.; показано своеобразие готической составляющей её прозы; вводится в научный оборот новеллистика писательницы

---

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Черномазова М.Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 3.

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> Там же.

рубежа 1990-х – начала 2000-х гг.»<sup>114</sup>. Чтобы достичь цели работы, заключающейся в изучении процесса трансформации готической традиции и особенностей её функционирования в малой прозе Дж.К. Оутс 1990-х – начала 2000-х гг., исследователь рассмотрела специфику готического начала в творчестве писательницы, определила место готических новелл 1960-х – 1980-х гг. в общем пространстве её творчества, показала соответствие способов и приёмов создания готического мира в новеллистике Дж.К. Оутс общему канону постмодернистского повествования, проследила трансформацию готической традиции в сборнике рассказов «Одержимые: рассказы гротеска», а также проанализировала готическую составляющую в сборниках рассказов «Коллекционер сердец», «Утратившие веру; рассказы о тех, кто преступил границу»).

Научная новизна диссертации Ю.В. Локшиной «Традиции готического романа в творчестве Айрис Мёрдок и Джона Фаулза» (2011) состоит в «сопоставлении этических, философских, психологических и литературно-теоретических основ творчества Айрис Мёрдок и Фаулза с поэтикой готического романа, что позволяет рассмотреть в новом ракурсе произведения двух английских романистов и определить особенности интертекстуального диалога с предшествующей литературной традицией»<sup>115</sup>. Показав глубинные связи творческой манеры А. Мёрдок и Дж. Фаулза с традициями английской литературы XVIII-XIX вв., в частности, готического романа, исследовав особенности готического хронотопа и проследив эволюцию ключевой фигуры готического романа – злодея – в романах писателей, рассмотрев новые интерпретации готических мотивов тайны, бегства и преследования, свободы и её лишения и др., а также доказав востребованность традиций готического романа в литературе модернизма и постмодернизма, Ю.В. Локшина достигла основной цели своего исследования, состоящей в выявлении места и роли готического наследия в творчестве А. Мёрдок и Дж. Фаулза.

---

<sup>114</sup> Вечканова М.И. Трансформация готической традиции в творчестве Джойс Кэрол Оутс (на материале малой прозы 1990-х – начала 2000-х годов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011. С. 8.

<sup>115</sup> Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мёрдок и Джона Фаулза): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 4.

В диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук по специальности 10.01.08 – «Теория литературы. Текстология» Б.Р. Напцок «Традиция литературной “готики”: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы)» (2016) представлен анализ генезиса, эстетики, жанровой типологии и поэтики “готической” традиции на материале английской литературы XVIII-XIX вв. В качестве литературных источников английской «готической» традиции Б.Р. Напцок называет англосаксонский эпос «Беовульф», средневековые народные англо-шотландские «сверхъестественные» баллады, а также трагедии У. Шекспира «Гамлет» и «Макбет»<sup>116</sup>.

Что касается монографий, то выделим работы отечественных литературоведов Н.А. Соловьёвой и Г.В. Заломкиной, а также сербского специалиста в области американской литературы Д. Огняновича.

В монографии Н.А. Соловьёвой «Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи» (2008) отмечено, что, на первый взгляд, «сюжет готического романа сложен и хаотичен»<sup>117</sup>. Однако на самом деле он направлен на восстановление порядка – «за счёт появляющихся новых героев и выдвижения их из маргинального состояния на передовые позиции»<sup>118</sup>. Н.А. Соловьёва также полагает, что писатели-готики обращались в своих произведениях к теме сверхъестественного, чтобы расширить знания о мире и о себе. Наличие сатанинского начала она объясняет влиянием образа падшего ангела, или змея, представленного Дж. Мильтоном в поэме «Потерянный рай» («Paradise Lost», 1657). К тому же в Средние века и последующие за ними столетия, вплоть до XIX века, считалось, что человек, заключая сделку с дьяволом или любым другим демоном, предлагает свою душу в обмен на вечную молодость, всесторонние знания, несметные богатства и безграничную власть. Однако в готической литературе зло обитает не в аду, а в аббатствах, монастырях или замковых

---

<sup>116</sup> См.: Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2016. С. 6.

<sup>117</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 234.

<sup>118</sup> Там же.

подземельях. Эти замковые подземелья, тайные ходы и коридоры «не только придают весомость интриге, усиливают драматизм повествования, но и метафорически отражают сложную тёмную сторону натуры человека, область его подсознания – страх, ужас, гордыню и непреклонность, причем каждый раз они приобретают иной характер – они подаются от лица духовного или обычного, светского»<sup>119</sup>.

Природа, пространство и время, взаимодополняя друг друга, занимают в готической литературе особое место. Так, Н.А. Соловьёва справедливо отмечает, что тема человека и природы «постоянно сопровождает все проблемы бытия и существования персонажей»<sup>120</sup>. Кроме того, по словам исследователя, пейзажи в произведениях наряду со снами и различными местами действия могут увеличивать пространство, а сооружения, наоборот, могут сужать его.

Несколько иной подход к исследованию «готики» обозначило появление в 2010 году монографии «Готический миф», автор которой Г.В. Заломкина отмечает тесную связь готической литературы с мифом. Эта связь, по мнению Заломкиной, возникла из установки Г. Уолпола на воспроизведение средневекового сознания, мифологичного в плане веры в сверхъестественные явления. «Вера во всякого рода необычайности была настолько устойчивой в те мрачные века, что любой сочинитель, который бы избегал упоминания о них, уклонился бы от правды в изображении нравов эпохи»<sup>121</sup>, – писал Уолпол. Готическая литература, согласно Заломкиной, совмещает в себе «мифологическую веру в волшебные объяснения действительности»<sup>122</sup> и рефлексию по поводу «фантастичности допущений»<sup>123</sup>. Другими словами, чудесные версии происходящего не только не объясняют мир, но и ставят под сомнение возможность полного истолкования мира, поскольку «готика», с одной стороны, порождает «колебание на границе реального/ирреального,

---

<sup>119</sup> Там же. С. 256-257.

<sup>120</sup> Там же. С. 255.

<sup>121</sup> Уолпол Г. Замок Отранто // Мэри У. Шелли. Гораций Уолпол. Томас Л. Пикок. Готический роман. Сб. М., 2010. С. 204.

<sup>122</sup> Заломкина Г.В. Готический миф. Самара, 2010. С. 47.

<sup>123</sup> Там же.

существующего и мнимого»<sup>124</sup>, а с другой – обеспечивает в повествовании «средневековую» уверенность в существовании сверхъестественных явлений. Г.В. Заломкина уверена, что именно это колебание на границе возможного и невозможного является одним из основополагающих элементов «готики». «Отсутствие у героя полной уверенности, что те или иные события действительно происходят, – продолжает Заломкина, – создают принципиальную для готики напряжённость повествования и позволяют раскрыть важные для жанра стороны личности персонажа»<sup>125</sup>. Ряд характерных для готических произведений мотивов и тем, таких как взаимодействие с трупами, связь с нечистой силой, удовольствие от насилия, одержимость мезтью, наложение проклятия, подмена личности двойником, автономность частей тела, оживление предметов и т.д., исследователь называет вариацией концепции «жуткого», восходящей к З. Фрейд. Однако по Фрейду, не всё жуткое вызывает впечатление жуткого. Иногда «оно используется как средство вызывания комического чувства <...>. В других случаях оно действует как средство усиления и т.п.»<sup>126</sup>.

Д. Огнянович также занимается изучением «готики», чему и посвящена его работа «Поэтика страха» («Poetika horora», 2014). Он утверждает, что «мотив преступления почти неотделим от “готики”»<sup>127</sup>. Так, если в ранних готических произведениях и субъектом, и объектом преступления был человек (преступником являлся жестокий правитель, а жертвами – члены его семьи, возлюбленные и подданные), то в поздней «готике» объектом преступления выступал Бог. Д. Огнянович полагает, что истоки литературных преступлений против Бога следует искать в трагедии И.В. Гёте «Фауст» («Faust. Eine Tragödie», 1774-1831), главный герой которой, как известно, продал свою душу Мефистофелю. Огнянович также приводит в пример роман М. Шелли о Викторе Франкенштейне и делает заключение, что в художественной литературе

---

<sup>124</sup> Там же. С. 94.

<sup>125</sup> Там же. С. 92.

<sup>126</sup> Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Собр. соч. в 10 т. Т. 4. Психологические сочинения. – 2006. М. 2003-2008. С. 291.

<sup>127</sup> Ognjanović D. Poetika horora. Novi Sad, 2014. S. 191.



отречение от Бога и другие нарушения божественного порядка влекут за собой человеческие жертвы и другие потери.

Итак, определения «готики», взятые нами из литературоведческих энциклопедий и словарей, а также проведённый анализ диссертационных и монографических исследований по этой проблематике говорят о том, что наиболее общие представления о ней не изменились, но имеются различия в интерпретации поэтики готического.

### 1.3. Готический дискурс в теоретико-литературном аспекте

Художественный текст, во многом благодаря своим жанровым, тематическим и идейным особенностям, обладает дискурсивным многообразием. Именно эти особенности при изучении дискурса художественного произведения представляют особый интерес для исследователей.

В художественной литературе некую систему сигналов, возрождающих в нашей памяти идеи и образы уже прочитанного, увиденного, услышанного<sup>128</sup> обычно называют культурным кодом. Такую роль может выполнять отдельный текст или целая совокупность текстов. В этом случае текст или совокупность текстов неизбежно вступают во взаимодействие с изменившейся культурной ситуацией, отличной от той, что их породила. Это создаёт условия, в которых текст – завершённое и потому статичное образование – обретает свойства дискурса как феномена коммуникации, то есть в нём активизируются потенции изменчивости и процессуальности.

Слово «дискурс» переводится с латинского языка как «процесс», с английского и французского – как «речь, рассуждение, высказывание». Под дискурсом понимается и «связанная последовательность предложений или речевых актов»<sup>129</sup>, и «сложное коммуникативное явление, включающее, кроме

---

<sup>128</sup> См.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455-456.

<sup>129</sup> Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. Б., 2000. С. 8.

текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста»<sup>130</sup>.

Дискурс как термин активнее всего функционирует в лингвистическом научном обиходе, поэтому определение дискурса в литературоведении было бы целесообразно формулировать относительно основных наработок лингвистики. Лингвистические понимания дискурса достаточно многочисленны. Например, для швейцарского лингвиста П. Серио дискурс представляет собой «лингвистическое исследование условий производства текста»<sup>131</sup>. Теоретики дискурса (лингвисты, литературоведы, философы, культурологи) по-разному интерпретируют это явление.

По определению Е.С. Кубряковой, дискурс – это «форма использования языка в реальном (текущем) времени, которая отражает определённый тип социальной активности человека, создаётся в целях конструирования особого мира (или его образа) с помощью его детального языкового описания и является в целом частью процесса коммуникации между людьми, характеризуемого, как и каждый акт коммуникации, участниками коммуникации, условиями её существования и, конечно же, её целями»<sup>132</sup>.

В.Е. Чернявская даёт два рабочих определения дискурса:

- 1) это «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определённом когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве»<sup>133</sup>;
- 2) это «совокупность тематически соотнесённых текстов: тексты, объединяемые в дискурс, обращены, так или иначе, к одной общей теме. Содержание (тема) дискурса раскрывается не одним отдельным текстом, но интертекстуально, в комплексном взаимодействии многих отдельных текстов»<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> Серио П. Как читают тексты во Франции: Вступ. ст. // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио. М., 1999. С. 27.

<sup>132</sup> Кубрякова, Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004. С. 525.

<sup>133</sup> Чернявская Е.В. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009. С. 143.

<sup>134</sup> Там же. С. 144.

Н.Ф. Алефиренко трактует дискурс в широком понимании как «субъективное речемыслительное отражение в нашем сознании картины мира»<sup>135</sup>, в узком – как «процесс, среда и условие порождения текста; текст – продукт дискурса, а язык – система единиц, служащих важнейшим средством дискурсивной деятельности, в результате которой появляется текст»<sup>136</sup>.

Одно из самых распространенных толкований дискурса в лингвистике принадлежит Н.Д. Арутюновой и сводится к признанию того факта, что дискурсом является «связный текст в совокупности с экстралингвистическими <...> факторами; текст, взятый в событийном аспекте»<sup>137</sup>. Другими словами, дискурс – это «речь, погружённая в жизнь»<sup>138</sup>. Эта интерпретация актуальна и для литературоведения, работающего с художественными текстами и при этом учитывающего историко-культурные, социальные, психологические и прочие условия порождения и дальнейшего функционирования этих текстов. Здесь – точка пересечения филологических и философских экспликаций дискурса. Последние трактуют дискурс как «сложное единство языковой практики и экстралингвистических факторов <...>, необходимых для понимания текста, то есть дающих представление об участниках коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения»<sup>139</sup>.

«Речевая деятельность находится в фокусе интересов современного языкознания и смежных с лингвистикой областей знания»<sup>140</sup>, прежде всего – культурологии. Так, в лингвокультурологии существует понятие «культурный дискурс», то есть «совокупность текстов свойственных определённой культуре»<sup>141</sup>.

---

<sup>135</sup> Алефиренко Н.Ф. Текст и дискурс [Электронный ресурс]: Уч. пособие для магистрантов / Н.Ф. Алефиренко, М.А. Голованёва, Е.Г. Озерова, И.И. Чумак-Жунь. М., 2013. С. 5.

<sup>136</sup> Там же. С. 16-17.

<sup>137</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Яреца. М., 1998. С. 136.

<sup>138</sup> Там же. С. 137.

<sup>139</sup> Новейший философский словарь / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. Мн., 1998. С. 222.

<sup>140</sup> Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 189.

<sup>141</sup> Питина С.А., Шкатова Л.А. Лингвокультурология: краткий курс лекций и хрестоматия. Челябинск, 2006. С. 28.

Что касается коммуникации посредством художественной литературы, то существует особый код передачи информации и способа воздействия на читателя – так называемый культурный код. Другими словами, писатель, создаёт свои произведения, руководствуясь «установками, возникшими под воздействием исторических, биографических и социально-культурных факторов»<sup>142</sup>. Однако необходимо учитывать и фактор читателя, роль которого заключается в восприятии художественного текста. «Как и любой другой текст, текст “готический” диалогически включён в культурный, исторический и социальный контексты»<sup>143</sup>. Отсюда следует, что художественный дискурс, в рамках которого в настоящей диссертации мы рассматриваем и дискурс готический, – это процесс взаимодействия текста и читателя. Более того, «художественный дискурс содержит в себе отпечаток культуры на определённом этапе развития общества»<sup>144</sup>.

На наш взгляд, творческим стимулом для возникновения готического дискурса Э. По явилась традиция английского готического романа. В этом своём качестве она должна быть интерпретирована как часть готического дискурса, которая претерпела в нём определенные трансформации вследствие взаимодействия с другими областями современного автору знания, а также отражёнными его художественным сознанием обстоятельствами социальной и субъективной жизни. Таким образом, готический дискурс в творчестве Э. По можно определить как процесс взаимодействия в авторском сознании готической традиции, философских и социально-политических тенденций в современной По Америке, особенностей авторского мироощущения, от которого напрямую зависит соотношение вымысла и действительности в произведении, и, наконец, интенций, обусловленных трагическими обстоятельствами личной жизни

---

<sup>142</sup> *Попова Д.И.* «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 82.

<sup>143</sup> *Напцок Б.Р.* Интертекстуальные стратегии в «готических» текстах (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. №3 (182). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-strategii-v-goticheskikh-tekstah-na-materiale-angliyskoj-prozy-xviii-veka> (дата обращения – 09.02.2020).

<sup>144</sup> *Гуо Х.* Особенности дискурса художественного произведения // Молодой учёный. № 20 (154). Казань, 2017. С. 485.

писателя. Разумеется, источником готического дискурса Э. По являются и естественно-научные взгляды писателя. Судя по эссе «Эврика», «Рифма» и «Американские прозаики: Н.-П. Уиллис», Э. По был знаком с трудами по математике и химии и прибегал к аргументам из них, рассуждая о человеческом воображении и объясняя природу эстетического наслаждения. Произведения «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «История с воздушным шаром» и «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» изобилуют многочисленными ссылками на труды географов и неоднократным обращением к паранаучной тематике (месмеризму, алхимии и т.п.).

Цель готического дискурса заключается в передаче предметно-логической, эстетической, образной, эмоциональной и оценочной информации, составляющей единое целое на идейном, сюжетно-фабульном и поэтологическом уровнях художественного произведения. Однако Э. По не просто следовал традиции, у истоков которой стояли Г. Уолпол, А. Радклифф, Ч.Б. Браун и др., оказавшие на него значительное влияние, а сделал колоссальный вклад в дальнейшее формирование литературной «готики» в стране, где не было средневекового прошлого с замками и монастырями. Э. По разнообразил и усовершенствовал жанр, «не столько перенеся место действия своих рассказов в Старый Свет, сколько создав тщательно описанные, но предельно туманные края “где-то там”, что позволило сместить фокус с географии на человеческий разум»<sup>145</sup>. Э. По доказал, что «из всей обширной области прозы новелла предоставляет наибольшие возможности для проявления величайшего таланта»<sup>146</sup> готического автора. Э. По переосмыслил так называемую категорию Возвышенного и сместил фокус ужаса в своём творчестве от объективного к субъективному.

---

<sup>145</sup> Джоши С.Т. Г.Ф. Лавкрафт. История жизни. Минск, 1996. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/398290/read?KIA9xxUJ> (дата обращения – 08.03.2019).

<sup>146</sup> По Э. Новеллистика Нитаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 128.

## Выводы по Главе 1

Готическими (во Франции используется определение «чёрный роман») обычно называют художественные произведения, сюжет которых основан на атмосфере тайны и направлен на ощущение психологического напряжения читателя. Термин «готика» происходит от названия древнегерманских племён готов. В эпоху Просвещения считалось, что искусство Средних веков не имеет самостоятельного культурного значения, и в то же время Средневековье трактовалось как эпоха, уничтожившая многие произведения античности.

Как жанр литературы «готика» зародилась в начале XVIII века в Англии на фоне интереса преромантиков к культуре Средневековья и стала своеобразным протестом жаждущего свободы рационалистического общества против всевозможных ограничений в повествовании, бегством от слишком прагматичной реальности. Значительную роль в становлении литературной «готики» сыграла «кладбищенская» поэзия, навеянная мыслями об одиночестве, быстротечности земной жизни, танатологическими мотивами в садово-парковом искусстве, а также эстетикой надгробий и руин. Ещё одним явлением преромантической литературы, наряду с «кладбищенской» поэзией, стал готический роман. Большое влияние на английскую «готику» оказали немецкие романтики: И. Гёте, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, В. Гауф и др.

Феномен готической литературы можно объяснить как популярностью у читателей, так и генезисом готической традиции в целом – сначала из фольклорных, а затем из средневековых источников, связанных со страхом. Именно страх, по мнению Э. Бёрка, лежит в основе готического. Эту идею он подробно изложил в своём трактате «Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного» (1757).

Первым произведением, написанным в готическом жанре, принято считать опубликованный в 1764 году роман Г. Уолпола «Замок Отранто». В дальнейшем английский готический роман на каждом этапе своей эволюции – с середины XVIII до середины XIX вв. – совершенствовался, сохраняя при этом свои

основные жанровые характеристики и структурные особенности. Так, были написаны фантастическая повесть У. Бекфорда «Ватек» (1782), романы А. Радклиф («Удольфские тайны» (1794), «Итальянец» (1797) и др.), «Монах» (1796) М.Г. Льюиса, «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) М. Шелли, «Мельмот Скиталец» (1813-1817) Ч.Р. Мэтьюрина и т.д. Однако, начиная приблизительно с 1825 года, некогда востребованный готический жанр стал приходить в упадок. В 1860-х гг. он, постепенно утрачивая собственную форму, отчётливую эстетическую и нравственную задачи, трансформировался в литературу ужасов, невероятно популярную и сегодня.

Элементы старинных преданий, рыцарских романов, изображение замков и руин, подземелий со склепами, мрачных кладбищ и величественных соборов, вселяемый «Возвышенным» страх и ужас, мистицизм и мотив вмешательства в судьбы персонажей неведомых сил – всё это придаёт литературе мрачный и загадочный колорит и является отличительными чертами литературной «готики». Её определения и характеристики, содержащиеся в специализированных словарях и энциклопедиях позволяют сделать вывод о том, представления литературоведов о «готике» остаются в основе своей неизменными, хотя в настоящее время отмечается бóльшая глубина в объяснении концепции мира, присущей этому литературному явлению.

В XXI веке на тему готической традиции в зарубежной литературе было написано несколько научных работ. Их авторы (Е.Г. Иванова, Т.М. Ковалькова, Л.С. Макарова, Н.В. Водолажченко, Е.В. Скобелева, М.Ю. Черномазова, М.И. Вечканова, Ю.В. Локшина, Б.Р. Напцок, Н.А. Соловьёва, Г.В. Заломкина, Д. Огнянович) по-разному трактуют поэтику готического. Это происходит потому, что художественный текст, во многом благодаря своим жанровым, тематическим и идейным особенностям, обладает дискурсивным многообразием, то есть текст или совокупность текстов неизбежно вступают во взаимодействие с изменившейся культурной ситуацией, отличной от той, что их породила. Следовательно, Э. По мог создавать свои произведения под воздействием

исторических, биографических и социально-культурных факторов, возродивших в его памяти идеи и образы уже прочитанного, увиденного, услышанного.

Исходя из вышесказанного и опираясь на лингвистические понимания дискурса как феномена коммуникации, готический дискурс в творчестве Э. По можно определить как процесс взаимодействия в авторском сознании готической традиции, философских и социально-политических тенденций в современной По Америке, особенностей авторского мироощущения, от которого напрямую зависит соотношение вымысла и действительности в произведении, и, наконец, интенций, обусловленных трагическими обстоятельствами личной жизни писателя.



## ГЛАВА 2

## АМЕРИКАНСКАЯ «ГОТИКА» И ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ Э. ПО

## 2.1. Особенности американской литературной «готики»

Становление национальной эстетической школы началось в США только в эпоху романтизма, в то время как эстетика европейских стран насчитывает многовековую историю<sup>147</sup>. «...Сокровища Европы накапливались столетиями, — писал В. Ирвинг. — Её руины пронизаны духом давно ушедших времён, а каждый замшелый камень ведёт летопись»<sup>148</sup>. Однако литературная готическая традиция, заложенная англичанами, подверглась в Новом Свете некоторым изменениям и приобрела национально-специфический колорит<sup>149</sup>. Так, в Америке «готика» получила аномальный, зачастую даже нездоровый характер. Появился герой-скорбник, страдающий от сомнений и навязчивых мыслей, а «само повествование окрасилось в мрачные, трагические тона»<sup>150</sup>, поэтому американскую «готику» часто называют тёмным романтизмом. Казалось бы, откуда в оптимистичном государстве, основанном на просветительских принципах свободы и равенства, тенденция к «странной эстетике печали»<sup>151</sup>? Ответ на этот вопрос берёт начало в мировых революционных бурях конца восемнадцатого столетия. Осознание их опыта и последствий сыграло первостепенную роль в формировании готического жанра в Америке, развивавшегося в русле романтизма.

Как известно, на протяжении более двухсот лет Соединённые Штаты Америки являлись зависимой территорией, большая часть которой находилась под властью Великобритании. Однако в 1776 году тринадцать британских

<sup>147</sup> См.: Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 78.

<sup>148</sup> *Irving W. The Author's Account of Himself* // Irving W. *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*. N.Y., 1860. URL: <https://ru.scribd.com/document/43766159/Washington-Irving-The-Sketch-Book-of-Geoffrey-Crayon> (дата обращения – 02.05.2018).

<sup>149</sup> См.: Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 79.

<sup>150</sup> Там же.

<sup>151</sup> *Savoy E. The Rise of American Gothic* // *The Cambridge companion to gothic fiction* / Ed. by J.E. Hogle. Cambridge, 2004. P. 167.

колоний провозгласили себя республиками-штатами и объединились в самостоятельное государство. Разразившаяся вслед за этим революция окончилась тем, что в 1783 году Соединённое Королевство признало их независимость. В результате Британская империя «потеряла не только половину своих владений на суше, но и превосходство на море: корабли с Континентальными флагами (Континентальный флаг считается первым национальным флагом США – прим. моё, Д.П.) бороздили теперь воды Атлантического океана у самых берегов Англии»<sup>152</sup>.

Обретение США статуса суверенной державы способствовало развитию американского общества и быстрому экономическому и территориальному росту республики в XIX веке. Тем не менее население продолжало делиться на классы, и при формировании политической системы новая власть ориентировалась на интересы аристократии. На Юге страны всё ещё сохранялось рабство. Стремление Британской империи к подрыву экономики и торговли США в период наполеоновских войн привело к Англо-американской войне 1812–1815-х гг. В 1830 году началась этническая чистка коренного населения страны – индейцев. Однако и после этих социально-политических потрясений американцы продолжали верить в высшее предназначение своей страны, которая представлялась им краем безграничных возможностей<sup>153</sup>. Эта общенациональная идеология, заключавшаяся в погоне за счастьем, впоследствии стала называться «американской мечтой». Но «американская мечта <...> о стране, в которой перед каждым человеком открываются возможности, соответствующие его способностям и его заслугам»<sup>154</sup>, со временем деградировала и превратилась в беспринципную и циничную жажду наживы<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972. С. 5.

<sup>153</sup> См.: Попова Д.И. Романтическая концепция мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашероу» // Materiály X mezinárodní vědecko-praktická konference «Efektivní nástroje moderních věd-2014». – Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 10.

<sup>154</sup> Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П. «Американская мечта» и американская действительность. М., 1981. С. 158.

<sup>155</sup> См.: Попова Д.И. Романтическая концепция мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашероу» // Materiály X mezinárodní vědecko-praktická konference «Efektivní nástroje moderních věd-2014». – Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 10.

«Отказ от привычной жизни, потеря прежних ценностей давали человеку возможность для саморазвития, но вместе с тем вызывали и чувство тревоги. Такая двойственность национального настроения того времени была глубоко раскрыта писателями и воплотилась в самых разнообразных картинах, образах и сюжетах американской литературы»<sup>156</sup>. И если поначалу художественные произведения были исполнены оптимизма, связанного с победой США в Войне за независимость, то теперь «писатели делали ставку в основном на одинокого героя, утверждающего себя в столкновении с обществом»<sup>157</sup> и созидающего свою личность. Во главу угла в готическом повествовании писатели поставили порочные человеческие желания, которые являются отражением обратной стороны медали под названием «американская мечта». Вот причина, по которой американская «готика» имеет патологический подтекст.

Возникновение жанра готического романа как в Европе, так и в Америке было навеяно попыткой переосмыслить национальное прошлое. Но, в отличие от европейцев, опозитизировавших «тёмное» Средневековье, американцы всячески отвергали свою историю, имевшую колониальный характер. Так, в 1830-х гг. в американской литературе развернулся процесс «деанглизации». Писателей волновал вопрос о национальной тематике художественных произведений, и они в борьбе против штампов английской литературы призывали друг друга черпать образы из того мира, который их окружает. «Жаворонок – это английская птица, – рассуждали они, – и американец, не бывавший в Европе, не имеет права приходить в восторг от него»<sup>158</sup>. А Г.Д. Торо (1817–1862) и вовсе заявил, что «американские поэты должны перестать воспевать жаворонков и соловьёв, пренебрегая американскими малиновками»<sup>159</sup>. «Однако, – считает Николукин, – речь шла не столько о том, что европейский сюжет не позволяет решать американские вопросы, а, скорее, о том, что сама тематика должна содействовать

---

<sup>156</sup> *Попова Д.И.* «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 79.

<sup>157</sup> Там же.

<sup>158</sup> *Николукин А.Н.* Эстетика американского романтизма // Эстетика американского романтизма / Под. ред. Овсянникова М.Ф. М., 1977. С. 11.

<sup>159</sup> Там же.

постановке национальных проблем, а не уводить писателей к картинам английского ландшафта или в пески Аравии»<sup>160</sup>.

Специфика американской «готики» обозначилась уже в самом начале XIX века. Помимо сугубо национальных черт, таких как образ разочарованного и внутренне дисгармоничного героя, настроения скорби и тоски, жанр имеет черты, характерные и для английского готического романа. Это традиционные локусы (старый дом с привидениями, тюрьма, склеп) и такие сюжетные элементы, как отцовское проклятие и призрак, обуреваемый мстостью. Образ призрака, по мнению исследователей<sup>161</sup>, олицетворяет тяжесть исторического бремени.

Предтечей готического романа в США стал эпистолярный роман Э.Э. Бликер (1752–1783) «История Марии Киттл» («The History of Maria Kittle», 1781), изданный в 1793 году. Индейцы предстают в нём как жестокие дикари, безжалостно убивающие женщин и детей.

Основоположником готической традиции в американской литературе принято считать Ч.Б. Брауна (1771–1810). В своём творчестве писатель опирался на европейские традиции, в том числе и на традиции готического романа. Но, несмотря на то, что «источником вдохновения Ч.Б. Брауна послужили произведения А. Радклифф и У. Годвина, действие его готических романов «Виланд» («Wieland, or the Transformation», 1798) и «Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы» («Edgar Huntly, or, Memoirs of a Sleepwalker», 1799) происходит не в средневековых замках или далёких странах, а в современном писателю американском мире»<sup>162</sup>. «Наивные суеверия, давно изжившие себя нравы, готические замки, несбыточные фантазии и вызывающие манеры – все эти атрибуты уходящего века пусть остаются в прошлом, – считал Браун. – Ведь нам куда ближе противостояние с индейцами и всевозможные опасности, подстерегающие путника на Диком Западе, – для уроженца Америки было бы

---

<sup>160</sup> Там же.

<sup>161</sup> Savoy E. The Rise of American Gothic // The Cambridge companion to gothic fiction / Ed. by J.E. Hogle. Cambridge, 2004. P. 168.

<sup>162</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 79.

непростительно обойти это своим вниманием»<sup>163</sup>. Несомненно, «болезнь духа и тела были для него гораздо более зловещими факторами, чем готические замки»<sup>164</sup>. «Ввиду этого основным источником страха в произведениях Брауна являются не сверхъестественные явления, а кризисные состояния человеческой психики, приводящие к распаду личности»<sup>165</sup>. Писателя также интересовали «явления, стоящие на грани сверхъестественного, загадки природы, над разрешением которых с большим или меньшим успехом билась наука в дальнейшем»<sup>166</sup>.

Итак, история американской «готики» началась в 1798 году с публикации романа Ч.Б. Брауна «Виланд». «Охваченный неистовым желанием обрести милость божию, его герой, Виланд, пытается доказать беспредельность своей любви к Господу и, приняв голос чревоушителя за повеление свыше, убивает жену и детей»<sup>167</sup>. Между тем, причины драматического конфликта романа и его кровавой развязки следует искать не в действии сверхъестественных сил и не в фантазии Брауна, а в «грозной и устрашающей действительности нового общества, надвигавшейся на американцев, ставших свидетелями гибели патриархальной Америки XVIII столетия»<sup>168</sup>. Исследователи полагают, что в «Виланде», а затем и в романе «Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы» Ч.Б. Браун посредством готической символики пытался продемонстрировать, что прошлое, будь это прошлое человека или культурное прошлое, не умирает и что в любой момент оно может вернуться<sup>169</sup>.

Ч.Б. Браун одним из первых в американской литературе прибегнул к приёму психологизма. Для описания внутреннего мира своих героев он использовал их

---

<sup>163</sup> Браун Ч.Б. Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы. М., 2016. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/484480/read?bd4XTrLk> (дата обращения – 10.05.2019).

<sup>164</sup> Николокин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 56.

<sup>165</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 79.

<sup>166</sup> Николокин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 52.

<sup>167</sup> Коренева М.М. Чарльз Брокден Браун // История литературы США. В 5 т. Т. 1. Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость. XVII-XVIII вв. / Гл. ред. Я.Н. Засурский. – 1997. М., 1997-2009. С. 744.

<sup>168</sup> Николокин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 52.

<sup>169</sup> Savoy E. The Rise of American Gothic // The Cambridge Companion to Gothic Fiction / Ed. by J.E. Hogle. Cambridge, 2004. P. 175.

воспоминания, диалоги, описания болезненных расстройств, сны. Таким образом, Браун заложил основы готической традиции в национальной литературе и в то же время стал новатором жанра в целом.

Творчество Ч.Б. Брауна оказало значительное влияние на других американских писателей. Так в 1800 году был издан роман С. Вуд (1759–1854) «Джулия и барон-иллюминат» («*Julia and the Illuminated Baron*», 1800), действие которого, вопреки наставлениям Брауна, разворачивается во Франции незадолго до событий Великой буржуазной революции 1789-1794 гг. В 1811 году увидел свет роман И. Митчелла (1759–1812) «Убежище, или Алонцо и Мелисса» («*The Asylum, or Alonzo and Melissa*», 1811). Несмотря на то, что местом действия Митчелл избрал остров Лонг-Айленд, его роман является типичным готическим романом в стиле А. Радклиф.

«Если появление готического романа в Америке связано с именем Ч.Б. Брауна, то появление готического рассказа – с именем В. Ирвинга (1783–1859). Интерес к национальной истории и желание её романтизировать побудили В. Ирвинга обратиться в своём творчестве к фольклору»<sup>170</sup>. Его влекли предания и поверья, воплотившие в себе культурные традиции и духовные ценности колониального прошлого США – эпохи, «поэтической по самой своей туманности»<sup>171</sup>. «Но от той поры, когда родной Ирвингу Нью-Йорк являлся голландским поселением и носил название Новый Амстердам, к началу XIX века сохранились лишь раскинувшиеся вдоль берегов реки Гудзон деревни и посёлки, жители которых по-прежнему говорили на нидерландском языке, островерхие церкви и удивительные легенды, подсказавшие писателю сюжетные линии его самых известных готических рассказов, таких как “Рип Ван Винкль” (“*Rip Van Winkle*”, 1819) “Легенда о Сонной лощине” (“*The Legend of Sleepy Hollow*”, 1819), цикл рассказов о Дольфе Хейлигере (1819-1822) и др. Герои Ирвинга, а вместе с ними и он сам, бегут из мира американской повседневности в славные времена Генри Гудзона (1570–1611) и голландского господства (1626-1664 гг.), в

<sup>170</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>171</sup> Ирвинг В. История Нью-Йорка. М., 1968. С. 291.

романтическое царство грёз»<sup>172</sup>. «Там, в патриархальном Новом Амстердаме своей мечты, находят они то, чего не хватает им в современном обществе, в Америке бизнеса и денежного расчёта»<sup>173</sup>.

«Надо отметить, что В. Ирвинг, создавая свои готические рассказы, обращался не только к национальному, но и к европейскому материалу. Например, события “Жениха-призрака” (“The Spectre Bridegroom”, 1819) разворачиваются в Германии, а действие “Случая с немецким студентом” (“The Adventure of the German Student”, 1824) происходит во Франции»<sup>174</sup>. Но независимо от того, где разворачиваются события – в Америке или за её пределами, – «прошлое неизменно выступает антитезой действительности»<sup>175</sup>.

«Что касается содержания готического, то у Ирвинга оно состоит в “сверхъестественном”. Однако его “сверхъестественное” мнимое и имеет не устрашающий, а иронический, иногда даже пародийный подтекст. На страницах своих книг писатель от души смеётся над теми, кто поддался суевериям и небылицам вместо того, чтобы попытаться найти иррациональным явлениям рациональное объяснение»<sup>176</sup>.

В произведениях Ирвинга «абстрактная медитативность эссе смешалась с конкретными описаниями очерка нравов, живописная картинность – с динамической сюжетностью народных легенд и преданий, отвлечённая универсальность просветительских образов – с романтической индивидуализацией характера»<sup>177</sup>. Таким образом, он заложил основу для формирования в художественной литературе США нового жанра, получившего название «short story», последующему развитию которого способствовал Э. По. «Я предпочёл вид скетчей и коротких рассказов длинным произведениям, –

<sup>172</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>173</sup> Николоюкин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 82.

<sup>174</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>175</sup> История США. В 4 т. Т. 1. 1607–1877. / Гл. ред. Г.Н. Севостьянов. – 1983. М., 1983-1987. С. 569.

<sup>176</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>177</sup> Ковалёв Ю.В. Ирвинг // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 6 / Гл. ред. Г.П. Бердников. – 1989. М., 1983-1994. С. 556.

пояснял Ирвинг, – поскольку выбрал свой собственный стиль письма, вместо того чтобы подражать манерам или школам других писателей»<sup>178</sup>. «В целом же, в произведениях В. Ирвинга представлен американский аспект истории, культуры и образа жизни европейцев, что позволило соотечественникам писателя по-новому взглянуть на европейскую действительность»<sup>179</sup>.

Заметную роль в становлении и развитии литературной «готики» США сыграл Н. Готорн (1804–1864), также находившийся под впечатлением от английского готического романа (в молодости он читал У. Годвина и В. Скотта, а на его раннюю поэзию наложила отпечаток «кладбищенская» лирика). «В американском литературоведении принято считать, что вклад Готорна в национальную литературу определяется тем, что он открыл целую эпоху – пуританство Новой Англии, наделив его ореолом романтической старины»<sup>180</sup>. Широко распространённое в те годы мнение, что колониальное прошлое Америки бросает тень на её независимое настоящее, не обошло Н. Готорна стороной. Неудовлетворённый состоянием современного ему общества, писатель пытается отыскать «истоки порочности американской системы»<sup>181</sup> во времена колонизации Северной Америки пуританами (вторая четверть XVII века), поэтому прошлое в его произведениях – это пуританское прошлое Новой Англии, уроженцем которой он являлся. Пуритане отличались храбростью, стойкостью духа, трудолюбием, чем и восхищали Готорна, но их аскетичный образ жизни, крайняя строгость нравов и жестокость в то же время отталкивали его.

Исторические интересы Н. Готорна нашли отражение абсолютно во всех его произведениях. Некоторые из них можно отнести к готическим. Это рассказы «Молодой Гудман Браун» («Young Goodman Brown», 1835), «Призрачный разум» («The Haunted Mind» 1935), «Итэн Бренд» («Ethan Brand», 1850) и др., а также

---

<sup>178</sup> Washington Irving to Henry Brevoort (December 11, 1824) // Letters of Washington Irving to Henry Brevoort // Ed. by G.S. Hellman. N.Y., 1918. P. 399.

<sup>179</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>180</sup> Николокин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 294.

<sup>181</sup> Там же. С. 258.



романы «Алая буква» («The Scarlet Letter», 1850) и «Дом о семи фронтонах» («The House of the Seven Gables», 1851).

Поскольку пуритане Новой Англии известны не только строгими нравами, но и исступлённой борьбой против ведьм и дьявола, Готорн, как бы отдавая дань своим предкам, ввёл в роман «Алая буква» целую демонологическую линию, окружив её ореолом романтических легенд и преданий ушедших времён. «Все эти истории живо интересовали писателя и имели своё непосредственное отношение к его родословной, ибо один из его предков был судьёй и участвовал в вынесении смертного приговора “салемским ведьмам”»<sup>182</sup> в 1692-1693 гг.

В мистическом романе «Дом о семи фронтонах» присутствуют такие элементы готического, как старый дом, семейные тайны и родовое проклятие, изображённое Н. Готорном аллегорически (тени прошлого преследуют в настоящем). Впоследствии тема проклятого старого дома стала одной из определяющих в истории литературы США. К тому же Готорна влекло всё необъяснимое, в том числе и аномальные состояния человеческой психики. Об этом свидетельствует история гипноза (в те годы это явление называли месмеризмом), рассказанная во вставной новелле об Алисе Пинчен.

Однако литературной Америке всё ещё «требовался гений, способный обобщить накопленный опыт, придать новому жанру законченность и создать его теорию. Он явился в лице Эдгара По»<sup>183</sup>. С одной стороны, По продолжил готическую традицию в американской прозе, а с другой – определил дальнейший путь её развития<sup>184</sup>. Он модифицировал популярные темы и мотивы «готики» в соответствии с особенностями своего мироощущения.

В попытках отыскать корни зла Э. По обращается к глубинам человеческой души. И делает это не без влияния Ч.Б. Брауна. Вероятно, странное поведение одного из героев романа Брауна «Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы», когда он, пытаясь убить человека, «действовал не по собственному желанию, а

---

<sup>182</sup> Там же. С. 253.

<sup>183</sup> Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 165.

<sup>184</sup> См.: Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

подавшись порыву, который не мог ни контролировать, ни сдержать»<sup>185</sup>, стало творческим стимулом для разработки Эдгаром По психологического феномена «беса противоречия»<sup>186</sup>. Для характеристики этого феномена По использует лексемы «perverse» и «perverseness», в американском английском обычно обозначающие «противоположность того, что обычно ожидается или считается разумным»<sup>187</sup>; «демонстрацию сознательной решимости вести себя так, как большинство людей считает неправильным, неприемлемым или безрассудным»<sup>188</sup>.

В новеллах «Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия» «perverseness» приводит персонажей сначала к «идеальным» преступлениям, а затем – к саморазоблачению в результате необъяснимого стремления поступить наперекор самому себе. В «Сердце-обличителе» концепт «perverseness» представлен в финале новеллы: «I felt that I must scream or die <...>! “Villains!” I shrieked, “<...> I admit the deed! – tear up the planks!”»<sup>189</sup> В «Чёрном коте» Э. По трактует «perverseness» следующим образом: «...perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such?»<sup>190</sup> В новелле «Бес противоречия» «perverseness» – это «...an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, <...> a mobile without motive, a motive not

<sup>185</sup> Браун Ч.Б. Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы. М., 2016. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/484480/read?bd4XTrLk> (дата обращения – 10.05.2019).

<sup>186</sup> См.: Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Тагитцева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 80.

<sup>187</sup> Perverse // Cambridge Academic Content Dictionary / Ed. by P. Heacock. N.Y., 2009. С. 700.

<sup>188</sup> Perverse // Oxford Learner's Dictionaries. URL: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/perverse?q=perverse](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/perverse?q=perverse) (дата обращения – 13.09.2020).

<sup>189</sup> Poe E. The Tell-Tale Heart // The Works of the Late Edgar Allan Poe with Notices of His Life and Genius / Ed. by N.P. Willis, J.R. Lowell, R.W. Griswold. In 2 Vol. Vol. 1. Tales. N.Y., 1850. URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/theartc.htm> (дата обращения – 13.09.2020).

<sup>190</sup> Poe E. The Black Cat // Poe E. Tales. N.Y., 1845. URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/blcatb.htm> (дата обращения – 13.09.2020).

motivirt»<sup>191</sup>. Далее следуют такие авторские пояснения: «I am not more certain that I breathe, than that the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable force which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse-elementary»<sup>192</sup>. Тем самым, с точки зрения Э. По, «perverseness» представляет собой принципиальную, врождённую, безотчётную и непреодолимую склонность человека поступать в иные моменты «неправильно» или «ошибочно»; при этом «неправильные» действия человек совершает без какой-либо видимой причины и цели, исключительно ради самой их «неправильности».

Любопытно, что русские переводы новелл Э. По «Чёрный кот» и «Бес противоречия» интерпретируют «perverseness» как стремление совершать «дурной или бессмысленный поступок безо всякой на то причины, лишь потому, что этого нельзя делать»<sup>193</sup>. Тем самым в переводах акцентируется этический аспект концепта, который в оригинале вербально не эксплицирован. Так, в переводе М.А. Энгельгардта «perverseness» трактуется как «всепобеждающее стремление делать зло ради зла»<sup>194</sup>, основанное на «убеждении в безнравственности или ошибочности»<sup>195</sup> такого действия и являющееся «коренным, первичным, стихийным влечением»<sup>196</sup>. В другом переводе (В.В. Рогова) этический акцент слабее, чем в первом случае: слово «зло», использованное в переводе Энгельгардта (в оригинале – «wrong»), здесь заменено словом «вред»: «Я столь же уверен в том, что дышу, сколь и в том, что сознание вреда или ошибочности данного действия часто оказывается единственной непобедимой силой, которая – и ничто иное – вынуждает нас это действие

---

<sup>191</sup> Poe E. The Imp of the Perverse // The Works of the Late Edgar Allan Poe with Notices of His Life and Genius / Ed. by N.P. Willis, J.R. Lowell, R.W. Griswold. In 2 Vol. Vol. 1. Tales. N.Y., 1850. URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/imp.html> (дата обращения – 13.09.2020).

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 484.

<sup>194</sup> По Э. Бес извращённости // По Э. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. Рассказы. СПб., 1896. С. 195.

<sup>195</sup> Там же.

<sup>196</sup> Там же.

совершить. И эта ошеломляющая тенденция поступать себе во вред ради вреда не поддается анализу или отысканию в ней скрытых элементов»<sup>197</sup>.

Как видим, используемая в оригинале лексема «wrong» в разных русских переводах новеллы Э. По получает этически или физиологически окрашенные интерпретации («зло», «безнравственность», «вред»), что, на наш взгляд, сужает и обедняет содержание авторского концепта «perverseness». Это тем более очевидно, что Э. По предостерегает от однозначно негативных трактовок «perverseness». Например, если в заглавии новеллы «Бес противоречия» идея «перверсности» («извращения», «противоречия», «превратности») соотнесена с мифологическим образом зла (the Imp – «младший демон», «бес»), то в финале той же новеллы возможность такого соотнесения подвергнута сомнению: то, что кажется подсказкой дьявола, в конечном итоге ведёт к добру. «Можно рассматривать подобные поступки как нам вздумается, – говорится в новелле, – и всё равно будет ясно, что исходят они единственно от духа Противоречия. Мы совершаем их, ибо чувствуем, что не должны их совершать. Никакого объяснимого принципа за ними не кроется; и, право, мы могли бы счесть это стремление поступать наперекор прямым подсказом нечистого, ежели бы порою оно не служило добру»<sup>198</sup>. Это рассуждение Э. По заканчивается признанием доброго целеполагания, обнаруживающегося в загадочном «perverseness». При этом заглавное словосочетание «**The Imp of the Perverse**» трансформировано в финальное «**the spirit of the Perverse**»<sup>199</sup> – что несет в себе иную, позитивную оценочную семантику. К тому же история незадачливого убийцы заканчивается его собственным риторическим вопросом, содержащим намёк на нравственную оценку его преступления: «Сегодня я в этих кандалах – и *здесь!* Завтра я буду без цепей! – но *где?* (курсив автора – Э.П.)»<sup>200</sup> Иначе говоря, он сознаёт, что справедливое возмездие настигнет его и на том свете. Отсюда следует, что тяга

<sup>197</sup> По Э. Бес противоречия // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 580.

<sup>198</sup> Там же. С. 582.

<sup>199</sup> Poe E. The Imp of the Perverse // The Works of the Late Edgar Allan Poe with Notices of His Life and Genius / Ed. by N.P. Willis, J.R. Lowell, R.W. Griswold. In 2 Vol. Vol. 1. Tales. N.Y., 1850. URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/impc.htm> (дата обращения – 13.09.2020).

<sup>200</sup> По Э. Бес противоречия // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 584.

преступника к саморазоблачению, казавшаяся столь странной с позиции обыденного сознания, в провиденциальном плане имеет глубокий нравственный смысл, поскольку способствует справедливому возмездию.

Нам представляется, что авторский оригинальный концепт «*perverseness*» диалектичен в своей основе и несёт в себе сложный комплекс этических, эстетических, теологических и натурфилософских смыслов, актуальных не только для конкретных новелл Э. По («Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия»), но и для всего творческого наследия этого выдающегося писателя и мыслителя, чьи натурфилософские идеи, психологические наблюдения и художественная практика оказались востребованными литературой и наукой следующих эпох, вплоть до настоящего времени. Согласно нашей гипотезе, в этом своем качестве концепт «*perverseness*» может быть интерпретирован как когнитивная доминанта художественного сознания Э. По. С одной стороны, Э. По сам мог быть жертвой «беса противоречия» – и написал одноимённую новеллу, чтобы как-то оправдать своё злоупотребление алкоголем<sup>201</sup>. С другой стороны, «мотив “беса противоречия” в творчестве По является своего рода следствием трансформации демонических мотивов английского готического романа в соответствии со спецификой американской “готики”»<sup>202</sup>. Так или иначе, но писатель задолго до З. Фрейда и К.Г. Юнга дал определение явлению, которое знаменитые психиатры позднее охарактеризовали как «бессознательное» и «коллективное».

Э. По шёл в ногу со своим веком – веком ясности и краткости. Он успешно завершил начатый в своё время В. Ирвингом процесс формирования жанра рассказа («*short story*») в художественной литературе США<sup>203</sup>. «Он не только усовершенствовал его форму, но и теоретически обосновал, почему именно жанр рассказа наилучшим образом подходит для выражения готической поэтики и эстетики, невзирая на тот факт, что на протяжении более полувека писатели

<sup>201</sup> *Meyers J.* Edgar Allan Poe: His Life and Legacy. N.Y., 1992. P. 58.

<sup>202</sup> *Попова Д.И.* «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 81.

<sup>203</sup> См.: Там же.

отдавали предпочтение роману»<sup>204</sup>. «...Если бы мне предложили указать род произведений, который <...> лучше отвечает требованиям гения и всего лучше служит его целям, предоставляет ему наибольшие возможности проявить себя и самую выгодную область для приложения сил, я сразу назвал бы короткий рассказ в прозе»<sup>205</sup>, – писал По. «Роман, по мнению писателя, нельзя прочесть в один присест, а житейские дела, прерывающие чтение, меняют или искажают впечатления от книги»<sup>206</sup>. В рассказе же «в течение часа, пока длится чтение, душа читателя находится во власти автора»<sup>207</sup>.

Крушение идеалов революции, а также негативное отношение Э. По к повседневности буржуазной Америки с её алчностью, двуличием и фатовством нашли отражение в его творчестве, а в некоторых новеллах и вовсе переросли в абсолютное неприятие жизни. Большинство произведений романтика пронизано атмосферой мучительной безысходности: настроения скорби и тоски являются в них доминирующими, а изломанный, разочарованный герой сознаёт обречённость бытия и несёт в себе черты своей дисгармоничной эпохи.

По словам Г.Ф. Лавкрафта, остальным писателям пришлось перенять опыт Э. По, «чтобы иметь возможность хоть как-то с ним соперничать»<sup>208</sup>, поэтому готическая литература ужаса начала претерпевать существенные изменения. Так, в 1830–60-е гг., в результате попытки художественного осмысления собственной уникальности, писателями южных штатов США был заложен фундамент так называемой «южной готики», продолжившей традиции готической литературы. Произведения данного жанра написаны в основном уроженцами Юга США, и, соответственно, там же разворачивается их действие. Помимо традиционных элементов жанра в «южной готике» подняты социальные проблемы региона, затронуты религиозные вопросы. «Первая половина XIX века и особенно

---

<sup>204</sup> Там же.

<sup>205</sup> По Э. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 129.

<sup>206</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 82.

<sup>207</sup> Там же. С. 130.

<sup>208</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).

несколько десятилетий, непосредственно предшествовавших Гражданской войне, были ключевыми для формирования специфически “южной” картины мира, а также элементов художественного сознания и литературных моделей, оказавших влияние на дальнейшее развитие региональной традиции Юга в американской литературе»<sup>209</sup>.

Культурным и литературным центром Юга того времени был Чарлстон, а самой значимой персоной среди чарлстонской интеллигенции – писатель У.Г. Симмс (1806–1870). «Важным представляется его вклад в разработку идеи “американизма” в литературе в его взаимодействии с региональными аспектами и связанная с этим (хотя не вполне самостоятельная) эстетическая теория жанра исторического романа как американского варианта эпоса»<sup>210</sup>. У.Г. Симмс призывал соотечественников «освободиться от тирании»<sup>211</sup> Европы и «столь затянувшегося раболепия»<sup>212</sup> перед ней. «Нам нужно выполнить свою национальную миссию, – настаивал он, – миссию, соразмерную с просторами нашей страны, её ресурсами и владениями...»<sup>213</sup>.

Будучи плантатором, Симмс открыто выступал в поддержку рабства и поэтому как никто другой «умел изобразить этот южный край с его показной роскошью <...>, с его бездельниками и тружениками, ночными серенадами, банджо, знаменитыми негритянскими духовными песнями (спиричуэлс), хижинами вудсменов, с торговцами и актёрами из Нью-Орлеана, старинными английскими, шотландскими и ирландскими балладами о соловьях, лордах и прекрасных леди, с библейскими сказаниями, заклинаниями старух-негритянок, волшебным зельем из пауков, змеиного яда и виски»<sup>214</sup>. Так, например, в одном из рассказов Симмса «Ленивый ворон. История противостояния на кукурузном поле» («The Lazy Crow; a Story of the Cornfield», 1856) присутствует тема

---

<sup>209</sup> *Тлостанова М.В.* Литература Старого Юга. У.Г. Симмс. Дж.П. Кеннеди // История литературы США. В 5 т. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Гл. ред. Я.Н. Засурский. – 1999. М., 1997-2009. С. 320.

<sup>210</sup> Там же. С. 331.

<sup>211</sup> *Симмс У.Г.* Американизм в литературе // Писатели США о литературе. В 2 т. Т. 1 / Под ред. М. Тугушевой. М., 1982. С. 61.

<sup>212</sup> Там же.

<sup>213</sup> Там же.

<sup>214</sup> *Боброва М.Н.* Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972. С. 207.

колдовства, «Грейлинг, или Убийство обнаруживается» («Grayling; or, “Murder will Out”», 1841) Э. По считал «лучшим американским рассказом о привидениях»<sup>215</sup>, а «Мрачный замок» («Castle Dismal», 1844) и вовсе составил серьёзную конкуренцию его «Падению дома Ашеров» («The Fall of the House of Usher», 1839) в 1840-х гг. В рассказе «Мрачный замок» Симмс достоверно передал представление американцев о южных штатах: окруженный гигантскими дубами и сикаморами заброшенный дом на фронтире, живущие в нём духи и привидения, развёрстые в ночи могилы.

К началу XX века американская «готика», как и европейская, стала неотъемлемой частью «литературы ужасов», сформировавшейся в 1860-е гг. в Англии. Считается, что импульс развитию жанра в США дал журнал «Weird Tales»<sup>216</sup>: в 1920-х гг. в нём дебютировали такие представители «хоррора», как Г.Ф. Лавкрафт, С. Квинн и Р.А. Блох.

Подводя итог, можно сказать, что основоположником американской литературной «готики» считается Ч.Б. Браун. Он и другие писатели, такие как В. Ирвинг, Н. Готорн, Э. По, У.Г. Симмс и др., сумели адаптировать основные элементы английского готического романа к историческим, социально-экономическим и культурным условиям современных им Соединённых Штатов Америки. При этом связь с первоисточником – с английской готической традицией – была не только сохранена, но и преломлена путём введения приёма ненадёжного рассказчика и мотивов одиночества, болезни, смерти, одержимости, погребения заживо и т.д. Таким образом, эти мотивы стали лейтмотивами и объединили персонажей произведений, написанных в стиле жанра.

## 2.2. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов

---

<sup>215</sup> Poe E.A. Simm’s «The Wigwam and the Cabin» // The Works of Edgar Allan Poe. In 10 Vol. Vol. VII / Ed. by E.C. Stedman, G.E. Woodberry. – 1895. N.Y., 1894-1895. URL: <https://www.eapoe.org/works/stedwood/sw0707.htm> (дата обращения – 24.11.2019).

<sup>216</sup> Булатова А.А. Исторические корни и генезис жанра ужасов в американской литературе // История и археология. 2015. № 4. URL: <http://history.snauka.ru/2015/04/2102> (дата обращения – 08.09.2019).



«Творческая личность Э. По сформировалась на “культурном перекрёстке”, закономерно вобрав в себя культурные коды разных народов и разных эпох»<sup>217</sup>.

«Исследователи жизни и творчества писателя полагают, что он читал на латинском языке басни Эзопа, поэтому, возможно, в начальной школе он изучал латынь. После возвращения Алланов в Америку в 1820 году По был принят в школу Джозефа Г. Кларка в Ричмонде»<sup>218</sup>. За время учёбы в этой школе «он читал Овидия, Юлия Цезаря, Вергилия, Цицерона и Горация на латыни, а Ксенофонта и Гомера на греческом»<sup>219</sup>. «Ему явно больше нравилась классическая поэзия, нежели классическая проза. Он не любил математику, но в поэтической композиции равных ему в школе не было»<sup>220</sup>, – так описывал Дж.Г. Кларк своего ученика. Одноклассник По также утверждал, что тот «очень любил “Оды” Горация и часто декламировал их»<sup>221</sup>. Г. Аллен полагает, что Э. По был знаком с «некоторыми поэтами восемнадцатого века, чьими книгами были в избытке снабжены библиотеки виргинских джентльменов. <...> «Дон-Кихот», «Жиль Блас» и «Джо Миллер» также принадлежали к числу любимых книг По <...> Завершают этот список Мильтон – Эдгар неплохо знал его творчество, – конечно же, Бернс – ведь Джон Аллан был родом из Шотландии – и, наконец, Кэмпбелл и Кирк Уайт»<sup>222</sup>.

«В феврале 1826 года Э. По поступил в Виргинский университет в Шарлотсвилле, где проучился до декабря того же года. Там он посещал лекции Джорджа Лонга, чьи сохранившиеся заметки того периода говорят о том, что он преподавал студентам историю Древнего Рима, греческий и латинский языки, риторику, историю и географию Древней Греции, а также знакомил их с трудами Тацита и Геродота»<sup>223</sup>. Э. По, слышал, по крайней мере, лекции о Таците: в письме к Дж. Аллану от мая 1826 года он просил, чтобы отец выслал ему

<sup>217</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 122.

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Edgar Allan Poe in Context / Ed. by K.J. Hayes. Cambridge, 2013. P. 222.

<sup>220</sup> Танасейчук А.Б. Эдгар По. Сумрачный гений. М., 2015. С. 58.

<sup>221</sup> Edgar Allan Poe in Context / Ed. by K.J. Hayes. Cambridge, 2013. P. 222.

<sup>222</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 50.

<sup>223</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 122.

«экземпляр “Истории” Тацита»<sup>224</sup>. Что же касается греческого языка, то произведения Ксенофонта и Гомера, упомянутые Кларком, по мнению Г. Хейза, представляют собой «небольшие отрывки из учебника, такого как “Collectanea Graeca Majora” Эндрю Диелла»<sup>225</sup>. «Тем самым уже в ученические годы в сознании Э. По начинает формироваться собственная эстетическая система, восходящая к европейской художественной традиции»<sup>226</sup>. Эта традиция закреплена в целом ряде культурных кодов. Под культурным кодом понимается «ассоциативное поле, сверткестовая организация значений, которые навязывают представление об определённой структуре»<sup>227</sup>, а также «конкретная форма» «уже виденного, уже читанного, уже деланного, конституирующего всякое письмо»<sup>228</sup>.

«В своем зрелом творчестве Э. По прибегает к культурным кодам как к экономному и ясному средству для выражения своих эстетических позиций. Так, в его теоретических работах “Философия творчества” (1846), «Новеллистика Натаниэля Готорна” (1847) и “Поэтический принцип” (1848) можно проследить влияние “Поэтики” Аристотеля. Кроме того, в своей художественной практике американский писатель неоднократно обращался к коду античной литературы. Это происходило как на уровне заглавия или эпитафия, так и на других уровнях художественного мира»<sup>229</sup>. Например, название рассказа «Mellonta Tauta» (греч. «μέλλοντα ταύτα» – «то в будущем»), написанного в 1849 году, отсылает к «Антигоне» Софокла:

*«То в будущем, а ты о настоящем  
Заботься. Будущее – от богов»<sup>230</sup>.*

Эту же реплику По использовал в качестве эпитафия к “Беседе Моноса и Уны” (1841).

<sup>224</sup> Edgar Allan Poe to John Allan (May 25, 1826). URL: <https://www.eapoe.org/works/letters/p2605250.htm> (дата обращения – 28.07.2018).

<sup>225</sup> Edgar Allan Poe in Context / Ed. by K.J. Hayes. Cambridge, 2013. P. 223.

<sup>226</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 123.

<sup>227</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455-456.

<sup>228</sup> Там же.

<sup>229</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 123.

<sup>230</sup> Софокл. Антигона // Античная трагедия. М., 2018. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/107393?1a9gz73J> (дата обращения – 26.10.2019).

Поэтические принципы Э. По опираются не только на код античной литературы, но и на солидный фундамент эстетики европейского (в частности, немецкого и английского) романтизма»<sup>231</sup>. Однако «если бы По продолжал писать в духе некоторых немецких романтиков или английских “готических” романистов, мы бы сегодня исследовали его творчество как музейный экспонат – любопытный, но вышедший из употребления и безжизненный»<sup>232</sup>, – уверена французский литературовед С. Арнавон. Тем не менее По был хорошо знаком с теоретическими работами Ф. Шлегеля (1772–1829). «Код Э.Т.А. Гофмана присутствует в прозе По как романтическое совмещение обыденного и ужасного, как поэтизация странного и болезненного в человеческой личности»<sup>233</sup>. Например, повесть Гофмана «Майорат» («Das Majorat», 1817), в которой моральная деградация старинного аристократического рода плачевно сказывается на состоянии их фамильного замка, послужила источником вдохновения для новеллы Э. По «Падение дома Ашеров»<sup>234</sup>.

Большое влияние на творчество Э. По оказали английские романтики: У. Вордсворт (1770–1850), С.Т. Кольридж (1772–1834), Т. Мур (1779–1852), Дж. Китс (1785–1821), Дж.Г. Байрон (1788–1824) и П.Б. Шелли (1792–1822). В новелле «Свидание Э. По прослеживаются многочисленные аллюзии на письма и дневники Байрона, опубликованные в 1830 году под редакцией Т. Мура<sup>235</sup>. Так, «герой принимает рассказчика у себя в венецианском палаццо, как Байрон – Мура, и рассуждает на тему искусства. В разговоре он упоминает Аполлона Бельведерского (с ним обычно сравнивали Байрона), а также Венеру Медицейскую, Венеру Кановы и Антиноя – статуи, которые <...> Байрон перечисляет в письме Мюррею из Фолиньо, рассказывая о своем посещении

<sup>231</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 123.

<sup>232</sup> Quinn P.F. The French face of Edgar Poe. Carbondale, 1957. P. 63.

<sup>233</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 123.

<sup>234</sup> См.: Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 171-172.

<sup>235</sup> См.: Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009. С. 79.

флорентийских галерей. Наконец, По косвенно указывает на источник своего текста, называя имя Томаса Мора»<sup>236</sup>.

Нереалистичные, романтические пейзажи новеллы «Элеонора» отсылают нас к поэме П.Б. Шелли «Мимоза» («The Sensitive Plant», 1817). Образ Долины Многоцветных Трав, очевидно, навеян Эдгару По образом волшебного сада, а образ Элеоноры – образом его богини. При жизни богини сад цветёт, но когда она умирает, сад меняется:

*«И прежняя пышность цветов увядала,  
Как труп той богини, что их оживляла;  
Дух тленья в саду омрачённом витал...»<sup>237</sup>.*

Там, где живёт Элеонора, цветы распускаются на деревьях, «которые раньше не знали цветенья»<sup>238</sup>, появляются рыбы и птицы – даже фламинго. Но после смерти Элеоноры птицы и рыбы покидают долину, цветы исчезают, река замолкает.

Что касается американской литературы, то в новеллистике Э. По наиболее ощутимы коды Ч.Б. Брауна и В. Ирвинга. Напомним, что По, опираясь на один из эпизодов романа Брауна «Эдгар Хантли...», разработал психологический феномен «беса противоречия». Например, в новелле По «Чёрный кот» «именно “бес противоречия”, по мнению самого героя, толкает его на жестокое убийство любимого кота»<sup>239</sup>: «Я хладнокровно накинул коту на шею петлю и повесил его на суку – повесил, хотя слёзы текли у меня из глаз и сердце разрывалось от раскаянья, – повесил, потому что знал, как он некогда меня любил, потому что чувствовал, как несправедливо я с ним поступаю, – повесил, потому что знал, какой совершаю грех»<sup>240</sup>.

Мотив «беса противоречия» встречается также в «арабесках» Э. По «Сердце-обличитель», «Бес противоречия», однако это не единственный общий культурный код для По и Брауна. Так, десятую главу всё того же романа Брауна

<sup>236</sup> Там же. С. 79-80.

<sup>237</sup> Шелли П.Б. Мимоза // Шелли П. Б. Великий Дух: Стихотворения. М., 1998. URL: [http://az.lib.ru/s/shelli\\_p\\_b/text\\_1817\\_poe.shtml](http://az.lib.ru/s/shelli_p_b/text_1817_poe.shtml) (дата обращения – 02.04.2020).

<sup>238</sup> По Э. Элеонора // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 364.

<sup>239</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 81.

<sup>240</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 485.

«Эдгар Хантли...» писатель взял за основу своей новеллы «Колодец и маятник»<sup>241</sup>. Герой Брауна Эдгар Хантли описывает своё пребывание в пещере следующим образом: «...свет полностью исчез, и воцарилась кромешная тьма. <...> Протискиваться приходилось с величайшей осторожностью, то и дело ощупывая руками стены и потолок. <...> Чтобы не заблудиться, надо было всё время чувствовать стену, она была для меня своего рода путеводной нитью, а отклонившись от неё, я терял ориентиры, слепо блуждая во мраке. <...> Я достиг края впадины, о глубине которой понятия не имел – может, несколько дюймов, а может, сотни футов»<sup>242</sup>. Идентично рассказывает о своих злоключениях в испанской темнице и безымянный герой По: «Чернота вечной ночи окружала меня. <...> Густая тьма будто грозила задавить меня, задушить. <...> Наконец мои протянутые руки наткнулись на препятствие. Это была стена, очевидно, каменной кладки, совершенно гладкая, склизкая и холодная. Я пошёл вдоль неё, ступая с той недоверчивой осторожностью, которой научили меня иные старинные истории. <...> Я протянул руку и с ужасом обнаружил, что лежу у самого края круглого колодца, глубину которого я, разумеется, пока не мог определить»<sup>243</sup>.

«Э. По с Брауном также связывает и поэтологическая разработка темы психического расстройства. В романе Брауна “Виланд” потерявший рассудок главный герой убивает сначала своих жену и детей, а затем и самого себя. Герой-алкоголик из новеллы По “Чёрный кот”, подобно Теодору Виланду, убивает жену и пытается убить кота. Образ героя-безумца, навеянный романом Брауна, встречается и в других “арабесках” По: “Береника”, “Падение дома Ашеро́в”, “Сердце-обличитель”, “Чёрный кот»»<sup>244</sup>.

Если говорить о художественной преемственности Э. По и В. Ирвинга, то необходимо отметить, что По связан с Ирвингом «не только жанром своих прозаических произведений, но и идеей одного из них. Так, новелла “Вильям

<sup>241</sup> См.: Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 81.

<sup>242</sup> Браун Ч.Б. Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы. М., 2016. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/484480/read?bd4XTrLk> (дата обращения – 10.05.2019).

<sup>243</sup> По Э. Колодец и маятник // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 431-434.

<sup>244</sup> Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 81.

Вильсон», главной темой которого стала конфронтация «тёмной» стороны героя и его повсеместного «двойника» – совести, – был написан под впечатлением от статьи Ирвинга»<sup>245</sup>. По говорит о заимствовании в письме к Ирвингу от 12 октября 1839 года: «Этот рассказ <...> основан на Вашем эссе “Ненаписанная драма лорда Байрона”, опубликованном в первом выпуске журнала “Gift” за 1836 год»<sup>246</sup>. Сам В. Ирвинг высоко оценил произведение Э. По, о чём и сообщил ему в ответном письме: «Я прочитал Ваш маленький рассказ о Вильяме Вильсоне с большим удовольствием. События в нём описаны очень красочно и достоверно, а необычайная интрига сохраняется на протяжении всего рассказа»<sup>247</sup>.

И рассказ По «Вильям Вильсон», и статью Ирвинга «Ненаписанная драма лорда Байрона» «объединяет сюжет о том, как человека преследует некто, пытающийся помешать осуществлению его коварных планов»<sup>248</sup>. В «Ненаписанной драме лорда Байрона» «незнакомец является аллегорическим существом, олицетворением совести или страстей»<sup>249</sup>. Однако «Вильям Вильсон» не просто «основан» на статье В. Ирвинга, а повторяет практически один в один её замысел. Для большей убедительности приведём в пример отрывки из обоих произведений.

В финальной сцене «драмы лорда Байрона» Альфонсо вызывает на дуэль своего соперника, который «при первой же атаке получает удар шпагой Альфонсо в грудь и, падая, восклицает: “Ты доволен?” Сняв с неизвестного маску и плащ, Альфонсо обнаруживает под ними самого себя – свой собственный призрак – и в ужасе умирает!»<sup>250</sup>.

В финале новеллы Э. По имеет место аналогичный поединок с двойником на шпагах. Вильям Вильсон вспоминает о нём так: «Я <...> с кровожадной свирепостью несколько раз подряд пронзил его грудь рапирой. <...> Маска его и

---

<sup>245</sup> Там же. С. 82.

<sup>246</sup> Edgar Allan Poe to Washington Irving (October 12, 1839). URL: [www.eapoe.org/works/letters/p3910120.htm](http://www.eapoe.org/works/letters/p3910120.htm) (дата обращения – 14.12.2014).

<sup>247</sup> Washington Irving to Edgar Allan Poe (November 6, 1839). URL: [www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm](http://www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm) (дата обращения – 14.12.2014).

<sup>248</sup> *Попова Д.И.* «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2019. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. С. 82.

<sup>249</sup> *Irving W.* An Unwritten Drama of Lord Byron. Metuchen, N.J., 1925. P. 10.

<sup>250</sup> Там же.

плащ валялись на полу, куда он их прежде бросил <...>. То был Вильсон; но теперь говорил он не шепотом; можно было даже вообразить, будто слова, которые я услышал, произнес я сам: “Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя!”»<sup>251</sup>.

Образ двойника был одним из ключевых в литературе романтизма. И этот образ, заимствованный Эдгаром По у Ирвинга, присутствует не только в «Вильяме Вильсоне», но и в ряде других новелл По: «Морелла», «Лигейя», «Овальный портрет», «Чёрный кот».

Таким образом, творческое осмысление художественного опыта предшественников – литературных учителей Э. По – способствовало формированию оригинальной художественной структуры его творчества, базирующейся на целостной системе взаимодействующих литературных кодов. Эти коды восходят к различным культурным эпохам, начиная с античности. Наиболее влиятельными среди них оказываются коды британского и немецкого романтизма, связанные с художественной образностью создателей готического романа. Большинство своих произведений По обязан именно английской готической традиции. И всё же не только европейские, но и некоторые американские готические авторы, темы и сюжеты оказали на него определённое влияние. Так, мотив «беса противоречия», а также образы героя-безумца и двойника из проанализированных нами произведений Ч.Б. Брауна («Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы», «Виланд»), В. Ирвинга («Ненаписанная драма лорда Байрона») и Э. По («Чёрный кот», «Колодец и маятник», «Вильям Вильсон») являются семиотически значимыми, сквозными образами для указанных писателей. Данный факт свидетельствует об участии этих образов и мотивов в создании особого готического дискурса в художественной прозе Э. По, совмещающего в себе как элементы английского готического романа (демонические мотивы, подземелье, тюрьма, старинный дом), так и сугубо национальные черты американской «готики» (мотив «беса противоречия», образ

---

<sup>251</sup> По Э. Вильям Вильсон // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 292.

двойника как форма проявления психического расстройства, поэтика эмоциональной напряжённости повествования и др.).

### **2.3. Объективные и субъективные предпосылки возникновения у писателя интереса к готическому**

Говоря о влиянии на творчество Э. По «традиций готической литературы и степени заимствования её мотивов и приёмов, важно учитывать те факторы, которые оказали воздействие на формирование литературно-эстетического вкуса писателя»<sup>252</sup>. Так, крушение идеалов революции, а также негативное отношение Э. По к повседневности буржуазной Америки с её алчностью, двуличием и фатовством нашли отражение в его творчестве, а в некоторых новеллах и вовсе переросли в абсолютное неприятие жизни. «Эдгар По был блудным сыном Америки. Самое существование этого поэта, фантаста и неудачника, казалось вызовом ханжеству и рутине. В трезвый век пара и торговых лихорадок появился человек, который жил только силой своего воображения и насмеялся над всем, что составляло смысл жизни его соотечественников»<sup>253</sup>, – писал К.Г. Паустовский.

Большинство произведений По пронизаны атмосферой мучительной безысходности: настроения скорби и тоски являются в них доминирующими, а внутренне изломанный, разочарованный герой сознаёт обречённость бытия и несёт в себе черты своей дисгармоничной эпохи. Однако мотивы отчаяния, деградации, смерти и страха перед жизнью не только составляют резкий контраст общему духу американской национальной жизни, но и отражают трагические события в жизни писателя, и вполне соответствуют атмосфере упадка, который южные штаты начали постепенно претерпевать ещё на рубеже 1820–30-х гг.

Как известно, детские годы Э. По прошли на рабовладельческом Юге Америки, преимущественно в штате Виргиния. По словам биографа писателя Г.

---

<sup>252</sup> Черномазова М.Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 1.

<sup>253</sup> Паустовский К.Г. Эдгар По // Паустовский К.Г. Наедине с осенью. М., 1972. С. 274.



Аллена, быт и бытиё чернокожих невольников, их «причудливые и страшные сказки, тоскливые песни, самозабвенные, пронизанные ритмом пляски»<sup>254</sup> оставили глубокий след в воображении По – настолько глубокий, что некоторые литературоведы (Дж. Даян, Дж.К. Роу, Г. Левин) даже рассматривают новеллистику писателя, в частности, «арабески» «Убийство на улице Морг» («The Murders in the Rue Morgue», 1841), «Чёрный кот» и «Прыг-Скок», в контексте рабства и расизма. Согласно их мнению, Э. По «разделял эти мрачные настроения межрасовой вражды, которые сделали чернокожего человека ужасной жертвой нашей истории»<sup>255</sup>. Более того, писатель «считал себя виргинцем и гордился этим»<sup>256</sup>, поэтому ощущение угасания родного штата наряду с вышеизложенными факторами окрасило собой всё его мировосприятие и «легло в основу созданного его воображением <...> мира, в котором бьётся в трагическом надрыве охваченная страхом или ужасом, человеческая душа»<sup>257</sup>. Ко всему прочему, вполне вероятно, что американский романтик накапливал темы своих будущих сочинений и во время тягостных досугов гарнизонной службы в Южной Каролине в 1827-1828 гг.<sup>258</sup> Г. Аллен подтверждает, что в то время По действительно приходилось много путешествовать, и предлагает с полным основанием назвать армейский период писателя «историей о том, как Эдгар По собирал материал для своих произведений»<sup>259</sup>.

Согласно В.М. Фриче, новеллы По, в которых «жизнь встаёт перед нами, как сказка безумия и ужасов»<sup>260</sup>, являются следствием его «повышенно-нервного настроения»<sup>261</sup>. Более того, по словам самого Э. По, страх и ужас, которых исполнены его произведения, берут начало в его собственной душе, имеют законные причины и ведут к законным следствиям<sup>262</sup>. Вместе с тем нельзя

<sup>254</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 22.

<sup>255</sup> Цит. по: Peeples S. The afterlife of Edgar Allan Poe. Rochester-N.Y., 2007. P. 96.

<sup>256</sup> Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 177.

<sup>257</sup> Там же.

<sup>258</sup> См.: Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения // Пантеон. № 9. СПб., 1852. URL: <http://bodlers.ru/JeDGAR-ALLAN-PO-EGO-ZhIZN-I-PROIZVEDENIJa.html> (дата обращения – 02.11.2014).

<sup>259</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 84-85.

<sup>260</sup> Фриче В.М. Поэзия кошмаров и ужаса. М., 1912. С. 183.

<sup>261</sup> Там же.

<sup>262</sup> Poe E.A. Preface // Poe E.A. Tales of the Grotesque and Arabesque. In 2 Vol. Vol. I. Philadelphia, 1840. URL: <http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm> (дата обращения – 09.03.2017).

не отметить, что тяжелое душевное состояние писателя могло быть связано как с обстоятельствами его жизни, так и с болезненной реакцией на многообразные социальные и расовые проблемы, характерные для американской действительности первой половины XIX столетия.

Главным событием ряда «страшных» новелл Э. По является смерть. Исследователи давно обратили внимание на повышенный интерес Э. По к трансцендентному, то есть вынесенному за пределы земного познания. Так, ещё в 1861 году критики отметили: «Ненасытная жажда борьбы с недоступным человеческому ведению приводит его (Э. По, прим. моё – Д.П.) к решению проблем, которые решаются для нас только за гробом»<sup>263</sup>. Он открывал «прекрасное в ужасном, наконец, в самом безобразии»<sup>264</sup>. Нельзя не согласиться с тем, что Э. По остро интересовало всё необъяснимое, в том числе «аномальные состояния психики, среди которых и летаргический сон, становившийся причиной появления погребённых заживо»<sup>265</sup>. Датский писатель Й.Й. Йёргенсен (1866–1956) утверждал, что причина тому – тонкая душевная организация По: «Он благоговел перед всем необычным, экстраординарным, таинственным, чудесным и прекрасным – перед всем, что выше понимания. Он отдавал предпочтение исключительным состояниям рассудка, кошмарам отвратительных грёз, страху смерти и агонии, испытываемой живыми мертвецами. Он возвёл в кумир боязнь одиночества; возбуждённость, вызванную употреблением опиума, противоречивые советы Совести. Он хотел вкусить все редкие и незнакомые плоды, растущие на древе жизни»<sup>266</sup>.

Мотив погребения заживо встречается во многих новеллах Э. По и наряду с мотивом смерти является одним из центральных. С чем это связано? Можно предположить, что таким образом Э. По пытался побороть собственный страх перед погребением заживо. Эта гипотеза подкреплена мнением английского

---

<sup>263</sup> Лопушинский Е. Эдгар По (Американский поэт) // Русское слово. № 11. Отд. III. СПб., 1861. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар\\_Поэ\\_\(Американский\\_поэт\)\\_\(Лопушинский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар_Поэ_(Американский_поэт)_(Лопушинский)) (дата обращения – 14.07.2019).

<sup>264</sup> Там же.

<sup>265</sup> Попова Д.И. Романтическая картина мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашероу» // Efektivní nástroje moderních věd. Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 14.

<sup>266</sup> Цит. по Anderson C.L. Poe in north light. Durham, (N.C.), 1973. P. 35.

писателя Дж.Г. Саймонса, считавшего, что По «показывает нам, ещё откровеннее, чем любой другой писатель, свой собственный страх <...> быть похороненным заживо»<sup>267</sup>. Но, если так, то чем был вызван этот страх? Дело в том, что 28 февраля 1829 года после продолжительной болезни скончалась приёмная мать Э. По Фрэнсис Килинг. Он опоздал на похороны и, находясь в возбуждённом состоянии, утверждал, что её похоронили заживо<sup>268</sup>. Возможно, таким образом у писателя и появилась подобная фобия, нашедшая впоследствии отражение в его творчестве, ведь погребение заживо, по словам самого Э. По, «чудовищнее всех ужасов, какие выпали на долю смертного»<sup>269</sup>.

Что касается истоков интереса Э. По к «готике», то, возможно, писатель обращался к этому жанру в попытке объяснить происхождение зла и страданий как в судьбе отдельного человека, так и в судьбе целой американской нации. Готические мотивы отвечали состоянию души По, его мировоззрению и в то же время представляли собой интересный, самобытный материал, способный привлечь внимание читателей литературных журналов. Э. По, как и любой другой автор, «хотел написать то, что будут продавать, а хорошо продавалась в первой половине XIX века, несмотря на критику, именно “готика”»<sup>270</sup>. После публикации новеллы «Береника» в 1835 году в журнале «Southern Literary Messenger» Э. По уверял главного редактора Т.У. Уайта, что произведениям подобного рода другие журналы обязаны своей популярностью. «Безвкусица это или нет, но для того, чтобы ты стал успешным писателем, тебя должны читать, и именно такие истории неизменно востребованы»<sup>271</sup>, – писал По Т.У. Уайту. Похожей точки зрения придерживался и В. Ирвинг, отмечая актуальность «Вильяма Вильсона». «...Цикл

<sup>267</sup> Symons J. *The Tell-tale Heart: The Life and Works of Edgar Allan Poe*. N.Y., 1978. P. 211.

<sup>268</sup> Бологов П. Эдгар По и Всеволод Гаршин: одна болезнь, одна судьба. URL: <http://ncpz.ru/stat/130> (дата обращения – 07.04.2020).

<sup>269</sup> По Э. *Заживо погребённые* // По Э. *Падение дома Ашеров: роман, рассказы*. СПб., 2017. С. 491.

<sup>270</sup> Fisher B.F. *Poe and the Gothic Tradition* // *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe* / Ed. by K.J. Hayes Cambridge, 2003. P. 79.

<sup>271</sup> Edgar Allan Poe to Thomas W. White (April 30, 1835). URL: <https://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm> (дата обращения – 08.03.2020).

рассказов, написанных в подобном ключе, был бы отлично воспринят публикой»<sup>272</sup>, – полагал он.

Таким образом, интерес Э. По к готическому был продиктован как влиянием традиции готического романа, так и биографическими, историческими, социально-культурными факторами. Кроме того, немаловажную роль сыграли и особенности авторского мироощущения. Интерес к аномальным состояниям человека, к его аномальному поведению в определённых ситуациях побудили Э. По обратиться в своём творчестве к приёмам, заимствованным из готического романа. В «готике» эстетическая теория По нашла наиболее полное выражение. К тому же этот жанр, столь популярный в литературном мире, не только отвечал эстетике писателя, но и мог помочь ему улучшить финансовое положение и добиться успеха у читателя.

#### **2.4. Готическая традиция и концепция человека в эстетическом сознании Э. По**

Эстетические взгляды Э. По наиболее отчетливо сформулированы в его эссеистике: «Философия обстановки», «Беседа Моноса и Уны», «Сила слов», «Национальная литература», «Рифма», «Могущество слов», «Просодия», «Философия творчества», «Новеллистика Натаниэля Готорна», «Эврика. Поэма в прозе», «Поэтический принцип». Начало его творчества относится к периоду зрелого американского романтизма, в основе которого лежат гуманистические идеи. Внимание писателей той поры было сконцентрировано на «индивидуальном человеческом сознании в его интеллектуальных, нравственных и эмоциональных проявлениях»<sup>273</sup>, на конфликте духовного и материального.

Остро ощущая конфликт мечты и действительности, писатели-романтики изображали реальный мир порочным, фальшивым – в сравнении с миром

---

<sup>272</sup> Washington Irving to Edgar Allan Poe (November 6, 1839). URL: [www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm](http://www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm) (дата обращения – 14.12.2014).

<sup>273</sup> Староверова Е.В. Американская литература. СПб., 2005. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/staroverova-amerikanskaya-literatura/romanticheskij-nativizm.htm> (дата обращения – 18.03.2017).

идеальным, недостижимым, существующим в их воображении. Поэтому нередко героям романтических произведений всё происходящее с ними и вокруг них кажется лишь неким сном, странной грёзой. «Подлинное же, истинное, настоящее бытие лежит за пределами непосредственно данного»<sup>274</sup>. Отсутствие гармонии с миром ведет к отсутствию гармонии с самим собой, поэтому, в представлении романтиков, подобная двойственность характерна не только для бытия человека, но и для его сущности. Так, концепция двоemiрия выражается в разладе материального и духовного начал человека, в расщеплении его сознания. «В нём словно сосуществуют и непрерывно соперничают две души: прозаическая, привязывающая его к земле, и поэтическая, уносящая в небесные выси»<sup>275</sup>. «Это становится постоянным источником страданий человека, прекратить которые способна только смерть – кульминация и итог бессмысленности человеческого существования»<sup>276</sup>. Однако в творчестве Э. По «смерть выступает не только как конечный итог, но и как истинный смысл жизни»<sup>277</sup>.

«Общая концепция человека в эстетической программе писателя лишь на поверхностный взгляд созвучна концепции человека в готической литературной традиции. Однако если родоначальники этой традиции полагали, что человек есть пленник судьбы, что над ним довлеет злой рок, а пространство (непрерывно замкнутое), в котором он проявляет самые тёмные свойства своей природы, когда его искушает дьявол, только усиливает его беспомощность, то Э. По считал склонность к ошибкам, противоречию и самоистязанию имманентным свойством человека»<sup>278</sup> («Бес противоречия»), «коренной чертой»<sup>279</sup> его психологии. «Если Р. Эмерсон и У. Уитмен демонстрировали позитивный аспект этого качества, то По уделял внимание его трагической, травматической, конфликтной и при этом

---

<sup>274</sup> Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 80.

<sup>275</sup> Там же. С. 84.

<sup>276</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 43.

<sup>277</sup> Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 96.

<sup>278</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 44.

<sup>279</sup> По Э. Бес противоречия // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 580.

изначальной по отношению ко всякому действию составляющей»<sup>280</sup>. «Этой концептуальной особенностью трактовки человека определяется специфика готического дискурса Э. По»<sup>281</sup>. Справедливо мнение, что американский романтик и сам был натурой весьма противоречивой: в нём сочетались «талант аналитика с импульсивностью поэта, живой юмор с неизмеримой и всепроникающей печалью»<sup>282</sup>.

В философском трактате «Эврика» По рассуждает о путях познания человеком мира, выделяя среди этих путей рациональный, эмпирический (с одной стороны) и путь, соединяющий возможности рационального и интуитивного постижения мира (с другой стороны). В последнем он особо выделяет возможности творческого воображения, позволяющие человеку приблизиться к постижению того, что он не может понять, то есть освоить рационально. Тем самым способность к воображению он считает важнейшим свойством человека на пути познания им мира. По словам Э. По, воображение – это художник, который «находит для себя материал во всей вселенной. Даже из уродств оно создает Красоту, являющуюся одновременно и единственной его Целью и его неизбежным мериллом»<sup>283</sup>. По утверждал, что воображение выбирает из прекрасного и безобразного только те сочетания, которые не были осуществлены ранее. Причём получившаяся интеграция будет прекрасной или возвышенной – в соответствии с тем, насколько прекрасны или возвышенны компоненты, её составившие и рассматриваемые сами по себе как результат предыдущих сочетаний<sup>284</sup>. Это означает, что, по мысли Э. По, творческое воображение всегда идёт новым путём, ломая и, возможно, «извращая» уже существующие пути. Только так может быть достигнута оригинальность – то

<sup>280</sup> Чередников В.И. Модель мира Эдгара По // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. № 6. Калининград, 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-mira-edgara-po> (дата обращения – 04.11.2019).

<sup>281</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 44.

<sup>282</sup> Кириченко О.М. Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По) // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Отв. ред. Я.Н. Засурский. М., 1982. С. 94.

<sup>283</sup> По. Э. Американские прозаики: Н.-П. Уиллис // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 108.

<sup>284</sup> См.: Там же. С. 107-108.

качество искусства, которое Э. По называет «высшим из литературных достоинств»<sup>285</sup>. «Однако эта подлинная и похвальная оригинальность состоит не в однообразии, а в постоянном своеобразии – своеобразии, рождённом деятельной фантазией или, ещё лучше, непрерывно творящим воображением, которое придаёт свой оттенок и свой характер всему, к чему оно прикасается, а главное, само стремится ко всему прикоснуться»<sup>286</sup>.

Для понимания концепции человека Э. По важна также идея «Первоначального Единства»<sup>287</sup>, трактуемая писателем как соразмерность и гармония всех частей целого. Для их достижения необходимо, чтобы любая частица, сотворённая по воле Бога, была закономерной (только тогда мы сможем говорить о её соразмерности с другими частицами), «ибо незаконмерность влечёт соотношение»<sup>288</sup>. Человеческие души – и те, по мысли писателя, соразмерны друг другу: ни одна душа не ниже, ни выше другой, «каждая душа есть, частично, её собственный Бог»<sup>289</sup>. Но, как известно, каждое действие имеет противодействие. «Противодействия не существовало бы, если бы действие было бесконечно непрерывно. До тех пор, пока действие длится, никакое противодействие, конечно, не могло бы начаться»<sup>290</sup>. Так, гармония и противоречивость находятся в оппозиции друг к другу, но, несмотря ни на что, две противоположные «Подлинные Основы, Тяготение и Отталкивание, Вещественная и Духовная, сопутствуют друг другу <...> навсегда. Таким образом, Тело и Душа идут рука об руку»<sup>291</sup>.

В «Эврике» Э. По утверждает единство Божеского сердца и сердца нашего собственного, осознаваемое человеком как тождественность с Богом<sup>292</sup>. Писатель считает, что это постепенно приведёт к тому, что «Человек незаметно перестанет чувствовать себя Человеком, достигнет, наконец, той грозно-величественной

---

<sup>285</sup> По. Э. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 123.

<sup>286</sup> Там же.

<sup>287</sup> По Э. Эврика. Поэма в прозе // Э. По. Эврика. Поэма в прозе. М., 2008. С. 91.

<sup>288</sup> Там же. С. 111.

<sup>289</sup> Там же. С. 253.

<sup>290</sup> Там же. С. 165.

<sup>291</sup> Там же. С. 153.

<sup>292</sup> Там же. С. 250.

торжествующей грани времён, когда он признает своё существование как существование Иеговы»<sup>293</sup>. По мнению В.В. Чередникова (с которым мы согласны), из рассуждений Э. По следует, что «Бога можно попытаться понять через некоторые качества человека, тем более, если это первичные качества»<sup>294</sup>, такие как упрямство или склонность к противоречию.

При этом, согласно воззрениям Э. По, человеку свойственно стремиться к прекрасному. «Некий бессмертный инстинкт, гнездящийся глубоко в человеческом духе, – это, попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует»<sup>295</sup>, – говорит По в своей лекции «Поэтический принцип». Чувство прекрасного писатель считает проявлением вечного стремления человека к бессмертию: «...когда поэзия или музыка, самое чарующее из всего поэтического, заставляет нас лить слёзы, то не от великого наслаждения, <...> но от некой нетерпеливой скорби, порождённой нашей неспособностью сейчас, здесь, на земле, познать сполна те божественные и экстатические восторги, на которые стих или музыка даёт нам лишь мимолётные и зыбкие намёки»<sup>296</sup>. На наш взгляд, это суждение Э. По носит не только эстетический, но и антропологический характер, поскольку акцентирует принципиальную для писателя особенность трактовки человека: потребность в прекрасном связана у По не с идеей наслаждения (которое человек может испытать и в этом мире), а с идеей недостижимости «замогильного великолепия»<sup>297</sup>. Отсюда – неизбежный пессимизм Э. По, проявившийся как в его художественной практике, так и в теоретических штудиях о человеке. Эти идеи писатель развивает и в своем трактате «Философия творчества», где утверждает, что человеку свойственно наиболее глубоко ощущать прекрасное при условии,

---

<sup>293</sup> Там же. С. 256-257.

<sup>294</sup> Чередников В.И. Модель мира Эдгара По // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. № 6. Калининград, 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-mira-edgara-po> (дата обращения – 04.11.2019).

<sup>295</sup> По Э. Поэтический принцип // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 725-726.

<sup>296</sup> Там же. С. 726.

<sup>297</sup> Там же.



если оно выражено с помощью печальной интонации: «Прекрасное любого рода в высшем своем выражении неизменно трогает чувствительную душу до слёз. Следовательно, меланхолическая интонация – наиболее законная из всех поэтических интонаций»<sup>298</sup>.

Эстетическая рефлексия отражает процесс самопознания, самоопределения автора. Характерной чертой эстетической рефлексии Э. По (как и готического дискурса в его прозе) представляется склонность писателя психологически обосновывать свои суждения об искусстве, например, о том, что такое поэзия<sup>299</sup>. Это объясняется, во-первых, влиянием той исследовательской (в частности, естественнонаучной) атмосферы, которой проникнут XIX век («Исследуем. В этом весь девятнадцатый век»<sup>300</sup>, – справедливо заметил Ф. Стендаль в своем трактате «Расин и Шекспир»), а во-вторых – складом личности самого американского писателя, отличавшегося, согласно свидетельствам биографов, крайне подвижной, почти болезненной психикой. В связи с этим, формируя представление об авторской концепции человека, необходимо отметить особый интерес Э. По к психологическому аспекту этой проблемы.

Так, в статье «Новеллистика Натаниэля Готорна» Э. По психологически мотивирует то предпочтение, которое читатель отдает «малым» жанрам (новелле и стихотворению): «Из всей обширной области прозы новелла предоставляет наибольшие возможности для проявления величайшего таланта. Если бы меня спросили, где гений может с наибольшим успехом приложить свои силы, я без колебаний ответил бы: “в рифмованных стихах, не длиннее того, что можно прочесть за час”. Только в этих пределах может существовать высочайшая поэзия. Я обсуждал эту тему не раз и могу здесь только повторить, что слова “длинная поэма” заключают в себе противоречие. Стихи должны сильно волновать. Волнение составляет самую их суть. Их ценность пропорциональна возвышающему волнению, которое они вызывают. *Но волнение в силу психического закона недолговременно.* Оно не может длиться столько, сколько

<sup>298</sup> По Э. *Философия творчества* // Там же. С. 711.

<sup>299</sup> См.: По Э. *Просодия*. 1846. URL: <https://public.wikireading.ru/81148> (дата обращения – 01.04.2020).

<sup>300</sup> *Стендаль*. *Расин и Шекспир II* // Стендаль. *Собр. соч.* в 15 т. Т. 7. М., 1959. С. 34.

чтение длинной поэмы. Уже после часа чтения оно ослабевает, спадает, и тогда стихи, не достигая цели, перестают ими быть»<sup>301</sup>.

«Исследовательский дух» XIX века проявляется и тогда, когда Э. По прибегает к аргументам из области математики или химии, объясняя природу эстетического наслаждения. Например, в статье «Рифма» он пишет: «Увидя кристалл, мы тотчас замечаем равенство сторон и углов на одной из его граней, повернув его другою гранью, во всем подобной первой, мы словно возводим наше удовольствие в квадрат, а повернув третьей гранью – в куб, и так далее. Я не сомневаюсь, что если бы испытываемое наслаждение могло быть измерено, оно оказалось бы именно в таких, или почти таких, математических соотношениях – но только до известного предела, за которым в таком же порядке начался бы спад. Здесь в результате анализа мы добираемся до равномерности, точнее, до наслаждения, доставляемого человеку её ощущением...»<sup>302</sup>.

В эссе «Американские прозаики: Н.-П. Уиллис», рассуждая о человеческом воображении, Э. По прибегает к аргументам из сферы химической науки. Он говорит, что «явление, частое в химии материального мира, нередко наблюдается также и в химии человеческой мысли, а именно смешение двух элементов даёт в результате нечто, не обладающее ни свойствами одного, ни свойствами другого. Таким образом, диапазон воображения безграничен. Оно находит для себя материал во всей вселенной. Даже из уродств оно создает Красоту, являющуюся одновременно и единственной его целью, и его неизбежным мерилom. Но вообще богатство и значительность сочетаемых частей, способность открывать новые возможности сочетаний, которые этого стоят, и полная “химическая однородность” и соразмерность целого – таковы должны быть наши критерии при оценке работы воображения. Именно из-за совершенной гармоничности его

---

<sup>301</sup> По. Э. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 128-129.

<sup>302</sup> По Э. Рифма. 1846. URL: <https://public.wikireading.ru/81145> (дата обращения – 01.04.2020).

созданий оно столь часто недооценивается людьми с неразвитым вкусом, так как представляется чем-то очевидным»<sup>303</sup>.

Эти свидетельства о внимании Э. По к психологическому, математическому либо химическому обоснованию наших предпочтений добавляют новые черты к его концепции человека, которая, в числе прочего, является основанием для готического дискурса его прозы.

Согласно представлениям Э. По, человек, как и всё во Вселенной, есть выражение Божьей воли (Первопричины). Однако «божество не творит. <...> Только вначале оно творило. Те кажущиеся создания, которые ныне во всей вселенной постоянно рождаются для жизни, могут считаться лишь косвенными или побочными, а не прямыми или непосредственными итогами божественной творческой силы»<sup>304</sup>. Отсюда следует, что в модели мира Э. По Бог является «автором» идеи мироздания и его первым созидателем. Однако в дальнейшем не Бог, а Природа определяет бытие мира и человека. При этом человек трактуется писателем как не прямое, а побочное производное Божественной силы. Его сущность изменена воздействием природных факторов. Природу Э. По называет «Вторичной Причиной» мироздания. По словам писателя, человек не мог не признать её величия. Из этого следует, что Э. По видит уже в природе тварного мира отклонение от первоначального божественного замысла. При этом для писателя принципиально, что это отклонение заложено в природу человека самим Первотворцом. Тем самым противоречивость человека и его тяга к уклонению от проторенных путей трактуется Э. По как воплощение Божественного замысла.

Воздействием тварной природы человека писатель склонен объяснять и социальные процессы, которые, в свою очередь, способствуют нравственной деградации человека. На этой основе, полагает он, «среди прочих странных идей обрела почву идея всеобщего равенства; и пред ликом аналогии и бога <...> были предприняты безумные попытки установления всеобщей Демократии»<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> По. Э. Американские прозаики: Н.-П. Уиллис // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 108.

<sup>304</sup> По Э. Сила слов // Э. По. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 623.

<sup>305</sup> По Э. Беседа Моноса и Уны // Там же. С. 336.

Возникшие «республиканские учреждения породили то зло, что здесь (в Америке – прим. моё, Д.П.) человек с большим кошельком имеет обычно очень маленькую душу, которую там же и держит. Порча вкуса является частью и неизбежным сопровождением производства долларов. Мы богатеем, а наши идеи ржавеют»<sup>306</sup>, – замечает Э. По в статье «Философия обстановки».

Таким образом, в основе мировоззрения Э. По лежит представление о «перверсности» как имманентном и принципиальном свойстве человека и мира, обусловившем системные характеристики персонажей «страшных» новелл писателя. Человек у Э. По испытывает непреодолимую тягу «к искажению миропорядка и уклонению от нормы. В связи с этим готический дискурс в творчестве По, хоть и наследует (в известной степени) традиции готического романа, но оказывается значительно более пессимистичным, чем готический роман в целом»<sup>307</sup>. В готическом романе конфликты строятся на столкновении героя с миром зла, а ужасное сводится к объективно зловещему и непостижимому. Однако, при определённых условиях, гармония в готическом романе теоретически восстанавливаема, тогда как в эстетическом сознании Э. По она желанна, но невозможна – в силу врождённой склонности человека к ошибкам, противоречию и самоистязанию.

Ужасное в «арабесках» американского романтика – это, как правило, нечто субъективно переживаемое, связанное с особенностями психики персонажа или вызванное её отклонениями; это обречённость одинокой души, внутренний хаос, дисгармония разума и чувств. В модели мира Э. По Бог является «автором» идеи мироздания и его первым создателем, тем не менее современный человек, по мнению писателя, не является непосредственным созданием Бога («Первопричины»), так как человеческая сущность была изменена воздействием природных факторов («Вторичной Причины»). Отсюда следует, что Э. По видит в природном мире, частью которого человек является, отклонение от

---

<sup>306</sup> По Э. Философия обстановки // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 705.

<sup>307</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 44.

первоначального божественного замысла, однако данное отклонение заложено в природу человека самим Первотворцом. Тем самым противоречивость человека и его тенденция к уклонению от проторенных путей в системе воззрений Э. По может быть истолкована отнюдь не как «отпадение от Бога», а как воплощение Божественного замысла. Этой концептуальной особенностью трактовки человека определяется специфика готического дискурса Э. По.

## Выводы по Главе 2

В процессе нашего исследования выяснилось, что возникновение готического жанра как в Европе, так и в Америке было навеяно попыткой переосмыслить национальное прошлое. Но, в отличие от европейцев, опозитизировавших «тёмное» Средневековье, американцы всячески отвергали свою колониальную историю.

Специфика американской «готики» обозначилась уже в самом начале XIX века. Помимо сугубо национальных черт, таких как образ разочарованного и внутренне дисгармоничного героя, настроения скорби и тоски, напряжённость повествования, жанр имеет черты, характерные и для английского готического романа: традиционные локусы (старый дом с привидениями, тюрьма, склеп) и такие сюжетные элементы, как отцовское проклятие и призрак, обуреваемый мстостью.

Ключевую роль в становлении и развитии американской литературной «готики» сыграли Ч.Б. Браун, В. Ирвинг, Н. Готорн и Э. По. Они адаптировали основные элементы английского готического романа к историческим, социально-экономическим и культурным условиям современных им Соединённых Штатов Америки. При этом связь с первоисточником – с английской готической традицией – была не только сохранена, но и преломлена путём введения приёма ненадёжного рассказчика и мотивов одиночества, болезни, смерти, одержимости, погребения заживо и т.д.

Творческое осмысление художественного опыта предшественников способствовало формированию у По оригинальной художественной структуры его творчества, базирующейся на целостной системе взаимодействующих литературных кодов. Эти коды восходят к различным культурным эпохам, начиная с античности. Наиболее влиятельными среди них оказываются коды британского и немецкого романтизма, а также Гофмана, Кольриджа, Байрона, Брауна, Ирвинга и др. Мотив «беса противоречия», а также образы героя-безумца и двойника из проанализированных нами произведений Ч.Б. Брауна («Эдгар

Хантли, или Мемуары сомнамбулы», «Виланд»), В. Ирвинга («Ненаписанная драма лорда Байрона») и Э. По («Чёрный кот», «Колодец и маятник», «Вильям Вильсон») являются семиотически значимыми, сквозными образами для указанных писателей. Данный факт свидетельствует об участии этих образов и мотивов в создании особого готического дискурса в художественной прозе Э. По, совмещающего в себе как элементы английского готического романа (демонические мотивы, подземелье, тюрьма, старинный дом), так и сугубо национальные черты американской «готики» (мотив «беса противоречия», образ двойника как форма проявления психического расстройства, поэтика эмоциональной напряжённости повествования и др.). Концепт «perverseness» соотносится в эстетических суждениях Э. По с представлениями о художественной оригинальности, достигаемой благодаря способности художника идти своим путем в искусстве, подвергая трансформации устоявшиеся нормы и правила.

Таким образом, создавая свои произведения, Э. По руководствовался установками, возникшими под воздействием исторических, биографических и социально-культурных факторов. Немаловажную роль сыграли и особенности авторского мироощущения, от которого напрямую зависит соотношение вымысла и действительности в произведении. Интерес к аномальным состояниям человека, к его аномальному поведению в определённых ситуациях побудили Э. По обратиться в своём творчестве к приёмам, заимствованным из готического романа. В «готике» эстетическая теория По нашла наиболее полное выражение. К тому же этот жанр, столь популярный в литературном мире, не только отвечал эстетике писателя, но и мог помочь ему улучшить финансовое положение и добиться успеха у читателя.

Однако готический дискурс в творчестве По оказывается значительно более пессимистичным, чем готический роман в целом. Это объясняется тем, что в основе мировоззрения писателя лежит представление о «духе противоречия» как имманентном и принципиальном свойстве человека и мира, обусловившем системные характеристики персонажей писателя. Поэтому ужасное в его

«арабесках» – это, как правило, нечто субъективно переживаемое, связанное с особенностями психики персонажа или вызванное её отклонениями; это обречённость одинокой души, дисгармония разума и чувств. Однако противоречивость человека и его имманентное свойство к уклонению от проторённых путей в системе воззрений американского писателя может быть истолкована как воплощение Божественного замысла. Этой концептуальной особенностью трактовки человека определяется специфика готического дискурса Э. По.



## ГЛАВА 3

### ГОТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС Э. ПО: СТРУКТУРА И ПОЭТИКА

#### 3.1. Аспекты готического и теория жанра Э. По

Для оценки реального результата в какой-либо области деятельности человека часто используются такие категории, как эффектность и эффективность. Эти слова составляют паронимическую пару, поэтому необходимо объяснить их значение и какова разница между ними. Эффектность – это броскость, способность производить впечатление, а эффективность – это действенность, результативность<sup>308</sup>.

В творчестве Э. По эффективность обеспечивается путём достижения эффекта. Эффектом писатель называл волнение души читателя при созерцании прекрасного и искал «окрест себя или, скорее, внутри себя такого сочетания событий и интонаций, кои наилучшим образом способствовали бы созданию нужного эффекта»<sup>309</sup>. У По эффекту подчинены все элементы произведения: объём, интонация, тема, место действия т.д.

Итак, согласно концепции Э. По, любой сюжет необходимо тщательно продумать до самой развязки заблаговременно. Он должен быть последователен, нов. Огромное значение играет и оригинальность. Порождённая воображением автора, она «проясняет смутные, невольные и невыраженные фантазии людей, заставляет страстно биться их сердца или вызывает к жизни некое всеобщее чувство или инстинкт, только ещё зарождавшиеся»<sup>310</sup>. Таким образом, по мнению По, между автором и читателем устанавливается особая связь. Само произведение должно соответствовать вкусам как массового потребителя, так и литературной критики. Для этого необходимо учесть, что «существует известный предел объёма

---

<sup>308</sup> Паронимы: эффективность – эффектность // Словарь паронимов. URL: <https://paronymonline.ru/Э/317> (дата обращения – 10.11.2019).

<sup>309</sup> По Э. Философия творчества // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 708.

<sup>310</sup> По Э. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 125.

всёх литературных произведений – возможность прочесть их за один присест»<sup>311</sup>. Соблюдение этих условий способствует сохранению цельности, единства впечатления.

Э. По также определил одну из основных особенностей построения художественного текста: поскольку «прекрасное <...> неизменно трогает чувствительную душу до слёз»<sup>312</sup>, то и поэтическая интонация, наилучшим образом его выражающая, – меланхолическая. Так, например, новелла «Береника» создан в полном соответствии с этим утверждением. Атмосфера уныния и приближающейся трагедии чувствуется в новелле с самых первых слов: «Печаль многосложна. И многострадальность человеческая необъятна. <...> Но если в этике говорится, что добро приводит и ко злу, то так же точно в жизни и печаль родится из радости. И то память о былом блаженстве становится сегодня истязательницей, то оказывается, что причина – счастье, которое могло бы сбыться когда-то»<sup>313</sup>.

Отправной точкой создания любого произведения является его тема. В произведениях Э. По встречаются темы безумия, любви, противостояния добра и зла, но тема смерти является доминирующей и красной нитью проходит через всё творчество писателя. Однако каждый художник стремится познать прекрасное, а «значит и печаль, и смерть обретают несвойственный им облик прекрасного, диссонирующий с общепринятым, но поэтически притягательный»<sup>314</sup>, и таким образом способствуют достижению цели и эффекта, задуманных автором. Смерть – самый печальный, по словам По, предмет в представлении всего человечества<sup>315</sup>. Если же речь идёт о смерти женщины, то женщина непременно должна быть молодой и красивой, а роль повествователя в таком случае идеально

---

<sup>311</sup> По Э. Философия творчества // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 710.

<sup>312</sup> Там же. С. 711.

<sup>313</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 208.

<sup>314</sup> Кириченко О.М. Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По) // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Отв. ред. Я.Н. Засурский. М., 1982. С. 96.

<sup>315</sup> См.: По Э. Философия творчества // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 713.

подходит её скорбящему возлюбленному («Береника», «Морелла», «Лигейя», «Падение дома Ашеро́в», «Элеонора» и «Чёрный кот»).

Описание места действия – важная составляющая художественного произведения. Принято считать, что события в «арабесках» Э. По разворачиваются «вне пространства», однако нередко его сюжеты связаны с какой-нибудь европейской страной. Так, в «Метценгерштейне» – это Венгрия, в «Свидании» – Италия, в «Лигейе» – «туманный ветшающий город на Рейне» и «прекрасная Англия»<sup>316</sup>, в «Вильяме Вильсоне» – Лондон, Итон, Рим, в «Колодце и маятнике» – испанский Толедо. В новеллах «Падение дома Ашеро́в», «Овальный портрет», «Маска Красной смерти», «Бочонок амонтильядо» и «Прыг-Скок» писатель не называет город или страну, но нетрудно догадаться, что это тоже Европа. Стремление не выбирать местом действия США сам Э. По объясняет следующим образом: «В последнее время много говорится о том, что американская литература должна быть национальной; но что такое это национальное в литературе и что мы этим выиграем, так и не выяснено. Чтобы американец ограничивался американскими темами или даже предпочитал их – это требование скорее политическое, чем литературное, и в лучшем случае спорное. <...> В чисто литературном смысле иностранная тема предпочтительней. В конце концов единственной законной сценой для литературного лицедея является весь мир»<sup>317</sup>. Однако Ш. Бодлер убеждён, что «Соединенные Штаты были для По лишь огромной тюрьмой, в которой он метался, одержимый лихорадочным возбуждением, свойственным тому, кто создан жить и дышать в мире благоуханий <>, – и его глубинная жизнь, духовная жизнь поэта – пусть даже пьяницы – была лишь неустанным усилием вырваться из невыносимой для него атмосферы»<sup>318</sup>.

Чаще всего Э. По даёт пространственные характеристики другого типа: замок («Метценгерштейн», «Маска Красной смерти»); библиотека («Береника»);

<sup>316</sup> По Э. Лигейя // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 246, 247.

<sup>317</sup> По Э. Национальная литература. 1845. URL: <https://public.wikireading.ru/81144> (дата обращения – 01.04.2020).

<sup>318</sup> Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения // Пантеон. № 9. СПб., 1852. URL: <http://bodlers.ru/JeDGAR-ALLAN-PO-EGO-ZhIZN-I-PROIZVEDENIJa.html> (дата обращения – 02.11.2014).

комната в башне аббатства («Лигейя»); мрачное, находящееся в состоянии запустения, поместье («Падение дома Ашеров»); камера пыток («Колодец и маятник») и т.д. «Замкнутость пространства абсолютно необходима для эффекта изолированного эпизода; это всё равно что рама для картины», – поясняет Э. По. – Подобные границы неоспоримо и властно концентрируют внимание и, разумеется, не должны быть смешиваемы с простым единством места»<sup>319</sup>. Однако изоляция от мира и общества не служит герою убежищем, а наоборот губит его: созданный героем микромир не имеет возможности подпитываться от макромира, а значит стоит на месте, не развивается, и потому его гибель неминуема.

Стоит также отметить, что категория Возвышенного у Э. По соответствует категории Возвышенного в эстетике предромантизма и романтизма в целом. В «арабесках» имеют место некоторые явления и понятия, которые, согласно Э. Бёрку, создают эффект Возвышенного. В большинстве новелл место действия затемнено: роковые события случаются ночью, в полной темноте, а если источник света и есть (лампа, фонарь, луна), то он, как правило, сравнительно мал и лишь подчёркивает непроглядную тьму. «Там, где мало можно увидеть, больше остаётся на долю воображения»<sup>320</sup>, – говорил Т. Уортон. Между тем Э. Бёрк исчерпывающе сформулировал суть приёма воздействия с помощью неопределённости: «Для того чтобы сделать любую вещь очень страшной, кажется, обычно необходимо скрыть её от глаз людей, окутав тьмой и мраком неизвестности»<sup>321</sup>. В «арабских» Э. По встречаются и другие источники Возвышенного, обнаруженные Э. Бёрком<sup>322</sup>, такие как Страх («Падение дома Ашеров», «Чёрный кот», «Колодец и маятник», «Заживо погребённые» и т.д.), Отрицательные состояния («Береника», «Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель» и т.д.), «угрюмое величие»<sup>323</sup> локусов их

<sup>319</sup> По Э. *Философия творчества // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе.* М., 2003. С. 715-716.

<sup>320</sup> Цит. по: Атарова К.Н. *Поэзия и правда. Комментарии к романам // Radcliffe Ann. The Romance of the Forest. Jane Austen. Northanger Abbey.* На английском языке. М., Радуга, 1983. С. 16.

<sup>321</sup> Бёрк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного.* М., 1979. С. 89-90.

<sup>322</sup> См.: Там же. С. 88-114.

<sup>323</sup> По Э. *Лигейя // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы.* СПб., 2017. С. 247.

роскошное убранство («Лигейя», «Падение дома Ашеро́в», «Овальный портрет» и т.д.), цвет («Маска Красной смерти»), Звук и Громкость («Падение дома Ашеро́в», «Сердце-обличитель») и Крики животных («Черный кот»). Более того, По не просто описывает источники Возвышенного, но и передаёт «аффект», вызываемый ими, тем самым демонстрируя идею Бёрка о связи ужасного (безобразного) и возвышенного.

Безобразное у По – это внутренний мир персонажа; нечто, связанное со спецификой его психики. «Разум По был всегда устремлён на ужас и разрушение, – писал Г.Ф. Лавкрафт, – и в каждом рассказе <...> мы видим острое желание познать незапечатанные колодцы ночи, проникнуть за завесу смерти, царить в фантазии в качестве хозяина страшных тайн времени и пространства»<sup>324</sup>. Так, например, герой новеллы «Морелла» «содрогается от тождественности»<sup>325</sup> своей горячо любимой дочери и её умершей матери: «...ежечасно тени этого сходства сгущались, становились всё более глубокими, всё более чёткими, всё более непонятными и полными леденящего ужаса»<sup>326</sup>. Зачастую Э. По выделяет какой-либо один объект (глаз, зубы), который вызывает ужас либо у героя, либо у читателя. В первом случае поражённый бельмом глаз старика и ослепительно-белые зубы девушки «вынуждают» героев «арабесок» «Сердце-обличитель» и, соответственно, «Береника» совершить преступление. Во втором случае вырезанный у кота глаз («Черный кот»), а также скрежет больших, клыкообразных зубов придворного шута («Прыг-Скок») вызывают отвращение уже у нас. Однако в новелле «Прыг-Скок» можно истолковать безобразное иначе. В образе карлика-инвалида внешнему уродству противопоставляется внутренняя красота.

Ч. Хейнз отмечает, что Э. По, как и любой другой новеллист, придерживался принципов, регулирующих древнегреческую трагедию: он отказался от подробного психологического анализа поведения и поступков

---

<sup>324</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).

<sup>325</sup> По Э. Морелла // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 222.

<sup>326</sup> Там же.

персонажей; он исключил малейшее влияние на свои произведения времени и пространства; «он шёл к своей цели напрямую, как это делали древнегреческие драматурги»<sup>327</sup>. Вместе с тем, по мнению Хейнза, гениальность По заключается не в увлекательности и необычности его сюжетов<sup>328</sup>, а в «его способности заставить читателя отложить книгу и с осторожностью оглядеть комнату, чтобы убедиться, что, по крайней мере, картины не танцуют на стенах и что тени, видимые боковым зрением, вполне объяснимы»<sup>329</sup>.

Таким образом, чтобы между писателем и читателем установилась особая связь, необходимо, по мнению Э. По, добиться волнения души читателя, поэтому все элементы произведения (объём, интонация, тема, место действия т.д.), а также сюжет, должны быть тщательно продуманы заблаговременно.

Э. По достигает волнения души читателя и при помощи категории Возвышенного, разработанной Э. Бёрком. Так, в «арабесках» имеют место некоторые явления и понятия, которые, согласно Бёрку, создают эффект Возвышенного: это Тьма и Неизвестность, Страх, Отрицательные состояния, Величина здания, Великолепие, Звук и Громкость, Крики животных. Э. По не просто использует источники Возвышенного, но и передаёт «аффект», вызываемый ими, тем самым демонстрируя идею Бёрка о связи ужасного (безобразного) и возвышенного.

### 3.2. Система персонажей

«Арабесками» Э. По называл рассказы, передающие «ужас души, которой открылась некая мистическая связь явлений: жизнь предстала как “безмерная сложность” (А. Блок), а её тайна оказалась гнетущей, даже непереносимой для людей с нормальными психическими реакциями»<sup>330</sup>. Организованность персонажей в «арабесках» По предстаёт как система персонажей, под которой мы

<sup>327</sup> *Haines Ch.* Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 42.

<sup>328</sup> Там же.

<sup>329</sup> Там же. P. 30-31.

<sup>330</sup> *Зверев А.М.* Эдгар Аллан По // История литературы США. В 5 т. Т. 3. Литература середины XIX в. (поздний романтизм) / гл. ред. Я.Н. Засурский. – 2000. М., 1997-2009. С. 213.

понимаем «художественно целенаправленную соотнесённость всех “ведущих” героев и всех так называемых “второстепенных” действующих лиц в литературном произведении. Через систему персонажей выражается единое авторское представление о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также представление художника о типах человека – в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, темпераментов, характеров, социальных ролей, психологических установок и идеологических позиций»<sup>331</sup>. «В “арабесках” По немного персонажей. В основном это рассказчик, главный герой (иногда они совмещаются) и его возлюбленная.

Как и в романах А. Радклиф, герои Э. По зачастую имеют благородное происхождение. Подобно героям Э.Т.А. Гофмана, это люди искусства, романтические “энтузиасты” (по Гофману)<sup>332</sup>, способные «угадывать за тусклым серым обликом будничных вещей необычный светлый мир»<sup>333</sup>; донкихоты, переживающие «невосполнимый разрыв между мечтой и действительностью»<sup>334</sup>. «Они сочиняют музыку, пишут стихи, рисуют картины. Им чуждо всё материальное и преходящее, они витают в облаках и находятся в состоянии рефлексии»<sup>335</sup>. Таковы, например, герои новелл «Падение дома Ашеров» и «Овальный портрет». На наш взгляд, Э. По, «делая центральным героем художника, следует традициям иенского романтизма (Новалис, Л.И. Тик, В.Г. Ваккенродер) и Э.Т.А. Гофмана. В соответствии с их воззрениями творческое начало является неотъемлемой частью романтического героя»<sup>336</sup>.

Герои Э. По, их характеры, а также ситуации, в которых они оказываются, исключительны. Так, герой «Свидания» – необыкновенный красавец, влюблённый в замужнюю женщину; Эгей – «одиноким схимником мысли и

<sup>331</sup> Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 260.

<sup>332</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 44.

<sup>333</sup> Чавчанидзе Д.Л. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории. URL: <http://lib.ru/GOFMAN/mirgofm.txt> (дата обращения – 27.07.2019).

<sup>334</sup> Ладыгин М.Б. Романтический роман: Пособие по спецкурсу. М., 1980. С. 17.

<sup>335</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 44.

<sup>336</sup> Попова Д.И. Романтическая картина мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашеров» // Efektivní nástroje moderních věd. Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 12.

книгочей»<sup>337</sup>; у Вильяма Вильсона раздвоение личности; в «Овальном портрете» художник буквально одержим искусством; в новеллах «Падение дома Ашеро́в» и «Сердце-обличитель» герои наделены повышенной чувствительностью и т.д. Тем не менее, мужские персонажи Э. По довольно однообразны. Портретная характеристика Родерика Ашера подошла бы и другим героям: «Восковая бледность; огромные, ясные, какие-то необыкновенно сияющие глаза; пожалуй, слишком тонкий и очень бледный, но поразительно красивого рисунка рот; изящный нос с еврейской горбинкой, но, что при этом встречается не часто, с широко вырезанными ноздрями; хорошо вылепленный подбородок, однако, недостаточно выдавался вперед, свидетельствуя о недостатке решимости; волосы на диво мягкие и тонкие; черты эти дополнял необычайно большой и широкий лоб...»<sup>338</sup>.

Среди исследователей творчества Э. По нет единого мнения о том, кто же является прообразом типичного героя его «страшных» новелл. Согласно Г. Аллену, «описание Родерика Ашера представляет собой самый точный из известных словесных портретов По»<sup>339</sup>. По словам Ч. Хейнза, «мужские персонажи По – это не просто плод фантазии писателя, а его навязчивая идея»<sup>340</sup>. Хейнз считает, что «Э. По создавал своих героев такими, каким он видел себя, сознательно или бессознательно»<sup>341</sup>, но в то же время «в героях По столько же По, сколько и Байрона»<sup>342</sup>.

А.П. Уракова<sup>343</sup>, сторонница теории Байрона, приводит в качестве аргумента характеристику героя новеллы По «Свидание», якобы в этой характеристике безошибочно угадывается английский поэт: «совсем молодой человек, имя которого тогда гремело почти по всей Европе»<sup>344</sup>. Уракова также допускает, что прототипом Вильяма Вильсона из одноимённой новеллы По также

<sup>337</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 209.

<sup>338</sup> По Э. Падение дома Ашеро́в // Там же. С. 259.

<sup>339</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 184.

<sup>340</sup> Haines Ch. Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 46.

<sup>341</sup> Там же. P. 44.

<sup>342</sup> Там же. P. 67.

<sup>343</sup> См.: Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009. С. 79.

<sup>344</sup> По Э. Свидание // По Э. Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 57.



может быть Байрон. «...Эпизод с юной женой старика Ди Брольо на римском карнавале – прозрачный намёк на итальянский роман с Терезой Гвиччиоли <...>, – уверяет она. – Аристократическое происхождение Вильсона и описание его детства также отсылают к биографии Байрона. Байрон был испорчен матерью; Вильсон – родителями...»<sup>345</sup>. Однако Г. Аллен и А. Мисрахи называют образ Вильяма Вильсона «психологическим и физическим портретом»<sup>346</sup> самого Э. По: Вильсон, как и его создатель, родился 19 января и «имел проблемы с азартными играми и другими пагубными пристрастиями»<sup>347</sup>.

Однако ни одна из этих теорий не кажется убедительной. Во-первых, сам Э. По не был аристократом в отличие от своих героев Метценгерштейна или Ашера. Во-вторых, героям «арабесок» По не свойственны ни цинизм и самоупоение Дж. Байрона, ни его «крепкий юмор»<sup>348</sup>. Вместе с тем «не исключено, что на По оказал влияние популярный в 1820–40-х гг. байронизм»<sup>349</sup> – возникшее под влиянием английского поэта «пессимистическое воззрение, для которого характерны настроения меланхолии и отчаяния, разочарование в мире и его ценностях, конфликт художника и общества»<sup>350</sup>.

Нередко в готическом романе все сюжетные образы и мотивы сводятся к фигуре злодея. Подобные герои имеют место и у Э. По. Однако, на наш взгляд, они не являются злодеями как таковыми, а лишь близки этому образу. Они борются с «тёмной» стороной собственной психики, но проигрывают эту борьбу и оказываются в конечном счёте на скамье подсудимых<sup>351</sup>.

В новелле «Береника» Эгей буквально одержим белоснежными, ровными зубами своей возлюбленной: «Чего только нет в подлунном мире, а я только об этих зубах и мог думать. Они манили меня, как безумца, одержимого одной лишь страстью. И видение это поглотило интерес ко всему на свете, так что всё

<sup>345</sup> Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009. С. 138-139.

<sup>346</sup> Мисрахи А. Эдгар Аллан По. М., 2007. С. 185.

<sup>347</sup> Там же. С. 186.

<sup>348</sup> Моруа А. Дон Жуан, или Жизнь Байрона. М., 2010. С. 119.

<sup>349</sup> Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018. С. 124.

<sup>350</sup> Там же.

<sup>351</sup> См.: Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

остальное потеряло всякое значение. Они мерещились мне, они, только они со всей их неповторимостью, стали смыслом всей моей душевной жизни»<sup>352</sup>. Эгей уверен, что, если ему удастся заполучить зубы Береники, он вновь обретёт рассудок.

«Вильям Вильсон из одноимённой новеллы переживает кризис психологической идентичности. Он воспринимает предостережения совести как козни своего таинственного двойника, своего преследователя»<sup>353</sup>: «...во всех тех многочисленных случаях, когда он в последнее время становился мне поперёк дороги, он делал это, чтобы расстроить те планы и воспрепятствовать тем поступкам, которые, удайся они мне, принесли бы истинное зло»<sup>354</sup>.

Герой «Сердца-обличителя» убил старика из-за его глаза. «Один глаз у него был, как у хищной птицы, – голубоватый, подёрнутый плёнкой, – рассказывает он. – Стоило ему глянуть на меня, и кровь стыла в моих жилах; мало-помалу, исподволь, я задумал прикончить старика и навсегда избавиться от его глаза»<sup>355</sup>.

В новелле «Чёрный кот» «чрезмерное употребление алкоголя способствует проявлению у героя чрезмерной жестокости и последующему помутнению его рассудка»<sup>356</sup>. «Душа моя, казалось, вдруг покинула тело; и злоба, свирепее дьявольской, распаляемая джином, мгновенно обуяла всё моё существо, – вспоминает он. – Я выхватил из кармана жилетки перочинный нож, открыл его, стиснул шею несчастного кота и без жалости вырезал ему глаз!»<sup>357</sup>

«Однако не только утрата здравого смысла толкает героев Э. По на преступления. Ими движет и другой мотив – жажда мести. Однако те изощрённые убийства, что совершают герои из чувства мести, они считают не злодеянием, а справедливым возмездием»<sup>358</sup>. «Тысячу обид я безропотно вытерпел от

<sup>352</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 214.

<sup>353</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

<sup>354</sup> По Э. Вильям Вильсон // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 290.

<sup>355</sup> По Э. Сердце-обличитель // Там же. С. 443.

<sup>356</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

<sup>357</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 484.

<sup>358</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

Фортунато, но, когда он нанёс мне оскорбление, я поклялся отомстить <...>. Я должен был не только покарать, но покарать безнаказанно. Обида не отомщена, если мстителя настигает расплата. Она не отомщена и в том случае, если обидчик не узнает, чья рука обрушила на него кару»<sup>359</sup>, – рассуждает Монрезор в новелле «Бочонок амонтильядо» перед тем как заживо замуровать свою жертву в стене. Придворный шут, калека и карлик Прыг-Скок из одноимённой новеллы жестоко расправляется со своим королём, «который не стесняется ударить беззащитную девушку»<sup>360</sup>, и его семерыми тайными советниками, «которые потакают его гнусной выходке»<sup>361</sup>.

Особое место в «арабесках» Э. По отведено женским образам. Обычно «в готическом романе женщина являлась призмой, через которую читатель воспринимал героя. Женский образ был лишён самостоятельности, не был тщательно выписан и достоверно психологически разработан. Он лишь выявлял и подчёркивал индивидуальные черты героя, делающие его личностью»<sup>362</sup>. Так и в «арабесках» Э. По: героини играют ключевую роль в судьбах героев, но в то же время внутри них самих идёт «борьба определённого с неопределённым, материи с тенью»<sup>363</sup>. «Эта борьба проистекает из разработанной писателем концепции человека, всегда несущего в себе “дух противоречия”»<sup>364</sup>. Так, героини «арабесок» «Береника», «Морелла», «Лигейя», «Падение дома Ашеро́в» и «Элеонора» неизлечимо больны, причём диагноз не определён. «Они находятся на грани жизни и смерти: они скорее мертвы, чем живы, даже если ещё не умерли, и скорее живы, чем мертвы, даже если их уже похоронили»<sup>365</sup>.

Героини очень красивы и обладают редким умом. «Это было сияние опиумных грёз – эфирное, возвышающее дух видение...»<sup>366</sup>, – говорится,

<sup>359</sup> По Э. Бочонок амонтильядо // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 619.

<sup>360</sup> По Э. Прыг-Скок // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 666.

<sup>361</sup> Там же.

<sup>362</sup> *Верхотурцева О.Е.* Типология женских образов в романах Б. Акунина // Учёные записки Шандринского государственного педагогического института. Вып. 9. Филология. История. Краеведение. Шадринск, 2005. URL: <https://textarchive.ru/c-2651970-pall.html> (дата обращения – 27.07.2019).

<sup>363</sup> По Э. Бес противоречия // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 581.

<sup>364</sup> *Попова Д.И.* Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 47.

<sup>365</sup> Там же.

<sup>366</sup> По Э. Лигейя // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 240.

например, о Лигейе. Бесспорно, в каждой новелле герой боготворит свою избранницу, но когда её поражает недуг, он либо страдает, либо начинает бояться её и даже с нетерпением ждёт её кончины. «Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого <...>, с демонической яростью проклиная дни, часы и горькие секунды, которые словно становились всё длиннее и длиннее...»<sup>367</sup>, – признаётся герой «Мореллы».

«Портретные характеристики героинь схожи. Мертвенно бледные, подчёркнуто бесплотные, они увядают от одного и того же неведомого докторам недуга, схожего симптомами с каталепсией, и поэтому иногда их ошибочно считают умершими и преждевременно хоронят»<sup>368</sup>, как, например, леди Мэдилайн из новеллы «Падение дома Ашеров». «...О я несчастный, я трус и ничтожество!.. я не смел... не смел сказать! мы похоронили её заживо! – сокрушается её брат-близнец родерик ашер. – Разве я не говорил, что чувства мои обострены? <...> Я слышал, как она впервые еле заметно пошевелилась в гробу. Я услышал это... много, много дней назад... и всё же не смел... не смел сказать! <...> зачем я поторопился?»<sup>369</sup>.

«Даже если герой и героиня “арабесок” влюблены друг в друга или состоят в браке, у них (исключение составляет новелла “Морелла”) нет детей, так как Э. По просто не видел в женщине созидательного начала, дающего жизнь. Он видел её существом, обреченным на смерть, а потому не предназначенным для рождения детей»<sup>370</sup>.

Возможно, прообразом героинь стала юная жена Э. По: 16 мая 1836 года 27-летний писатель обручился с 13-летней Вирджинией Клемм, своей двоюродной сестрой. «Внешность жены-ребёнка, свойственные ей болезненность и некоторые странные, неуловимо-тонкие черты духовного облика были воплощены Эдгаром

<sup>367</sup> По Э. Морелла // Там же. С. 220.

<sup>368</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 47.

<sup>369</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 271.

<sup>370</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 47.

По в героинях его произведений»<sup>371</sup>, – считал Г. Аллен. Однако Ш. Бодлер утверждал, что «умирающие от таинственных недугов ослепительные и болезненные женщины, в чьих голосах звучит музыка»<sup>372</sup>, – это не кто иной, как Эдгар По. Так или иначе, но совершенно очевидно, что персонажи Э. По – это «многоликие ипостаси самого По и любимых им женщин; двойники, чей придуманный мир он наполнял страданием, пытаясь облегчить тем самым бремя печалей и разочарований, отягощавших его собственную жизнь»<sup>373</sup>.

Как утверждает американский литературовед Ч. Хейнз, «все герои По <...> что-то позаимствовали из искажённого зеркального отображения самого По. Все они настолько похожи друг на друга, что влюблённого в “Свидании” можно заменить, например, Родериком Ашером, не беспокоясь о том, будет ли сохранён конечный эффект произведения»<sup>374</sup>.

«Герои По нервны и гиперчувствительны, опрометчивы и стремительны. Они плохо подготовлены к жизненным трудностям. В целом же в персонажах “арабесок” Э. По “тёмного” намного больше, чем “светлого”»<sup>375</sup>. Это связано с тем, что писатель считал концепт «perverseness» принципиальным для характеристики человеческого существа. Мы считаем, что именно «perverseness» объединяет персонажей таких новелл Э. По, как «Береника», «Морелла», «Падение дома Ашеров», «Маска Красной смерти», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия». Их системным признаком становится отклонение от нормы, трактуемое автором как имманентное свойство и человека, и земного мира. Так, Эгей заиклен на идее фикс заполучить зубы Береники и наслаждается изменениями в её внешности, вызванными смертельным заболеванием; вдовец Мореллы решает назвать любимую дочь именем умершей, ненавистной ему, супруги; Родерик Ашер страдает от того, что похоронил леди Мэдилейн заживо, но никому не говорит об этом и не пытается помочь сестре

<sup>371</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 160.

<sup>372</sup> Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения // Пантеон. № 9. СПб., 1852. URL: <http://bodlers.ru/JeDGAR-ALLAN-PO-EGO-ZhIZN-I-PROIZVEDENIJa.html> (дата обращения – 02.11.2014).

<sup>373</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 185.

<sup>374</sup> Haines Ch. Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 42-43.

<sup>375</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 48.

выбраться из гроба; принц Просперо боится Красной смерти, однако устраивает «пир во время чумы», тем самым бросая ей вызов; герои, совершившие идеальное убийство, не в силах побороть искушение саморазоблачения. Новеллу «Вильям Вильсон» тоже можно рассматривать как ранний вариант художественной разработки Эдгаром По феномена «перверсности»: в новелле есть и мотив рока, и романтическая трактовка такого свойства человеческой психики, как своеволие<sup>376</sup>.

Таким образом, мы определили принципы организации системы персонажей Э. По в соответствии с его эстетическими воззрениями и в соотношении с традицией готического романа; выявили на этой основе художественное единство «арабесок» американского писателя на персонажном уровне; проанализировали и обобщили особенности мужских и женских образов.

Создавая свои «страшные» новеллы, Э. По во многом руководствовался установками, возникшими под влиянием готического романа. Однако писателем была разработана система персонажей, с одной стороны, берущая начало в готическом романе, а с другой, во многом оригинальная. Так, герои По – это творческие натуры, мечтатели, обыватели, вступившие в конфликт с окружающим миром, но рефлексия однажды переходит границу нормы и превращается в самоистязание. Присутствуют в «арабесках» Э. По и образы «готических злодеев», однако, на наш взгляд, они не являются злодеями как таковыми, а лишь близки этому образу в силу определённых обстоятельств (маниакальные изменения в психике персонажей, страх чего-то, ужас перед чем-то). Ключевую роль в судьбах главных героев играют их возлюбленные, иногда приходящиеся им родственницами.

### **3.3. Танатологические мотивы**

С древних времён смерть несёт на себе печать таинственности, мистичности и скорби. Понятие смерти с её скоропостижностью, неотвратимостью и, в

---

<sup>376</sup> См.: Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб., 2004. С. 78.

отдельных случаях, незначительностью и абсурдностью причин, приводящих к такому исходу, выходит за пределы человеческого восприятия.

Как уже было сказано, смерть – одна из главных тем литературной «готики». Это связано с тем, что писателей-романтиков глубоко интересовало всё трансцендентное, в том числе тайна смерти, «которая будет побеждена последней»<sup>377</sup>. Также считается, что «смерть для романтиков – это освобождение от уродства»<sup>378</sup>.

Э. По как истинный романтик был увлечён необъяснимыми явлениями, вынесенными за пределы земного познания. Критики отмечали, что «ненасытная жажда борьбы с недоступным человеческому ведению приводит его к решению проблем, которые решаются для нас только за гробом»<sup>379</sup>. В своём творчестве По часто прибегал к образу смерти и всему, что с нею связано (гроб, похороны, склеп, могила), так как считал смерть самым печальным из всех печальных явлений для человечества. Исследователи полагают, что таким образом писатель делает акцент на «религиозной идее: жизнь и смерть представляют собой единство противоположностей. Мир земной и мир потусторонний связаны между собой»<sup>380</sup>. Кроме того, потеряв обеих матерей (сначала биологическую, а затем приёмную) и предчувствуя скорую кончину заболевшей чахоткой супруги, Э. По утверждал, что «смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете»<sup>381</sup>.

Так, женским образам в творчестве По не суждено жить долго и счастливо. Береника, леди Мэдилейн Ашер, Элеонора, Морелла и Лигейя умирают в самом расцвете лет от неизлечимых болезней («подобная повторяемость сюжетных моделей принимает отчасти ритуальный и обрядовый характер – возвращение смерти обставляется сакральными атрибутами или предваряется магическими

<sup>377</sup> *Николюкин А.Н.* Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 240.

<sup>378</sup> *Hennessy Br.* The Gothic novel. Vol. 267. Harlow (Essex), 1978. P. 35.

<sup>379</sup> *Лопушинский Е.А.* Эдгар По (Американский поэт) // Русское слово. № 11. Отд. III. СПб., 1861. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар\\_По\\_\(Американский\\_поэт\)\\_\(Лопушинский\)\\_\(дата\\_обращения\\_–\\_14.07.2019\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар_По_(Американский_поэт)_(Лопушинский)_(дата_обращения_–_14.07.2019)).

<sup>380</sup> *Черномазова М.Ю.* Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 11.

<sup>381</sup> *По Э.* Философия творчества // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 713.

действиями»<sup>382</sup>), маркиза Афродита совершает самоубийство, а героиня «Чёрного кота» становится случайной жертвой своего мужа. Исключительным в этом плане можно назвать новеллу «Овальный портрет», в котором причиной смерти становится искусство. Оно убивает настоящую жизнь, олицетворением которой является образ юной и прекрасной жены художника: «...оттенки, наносимые на холст, отнимались у ланит сидевшей рядом...»<sup>383</sup>. Отсюда следует, что искусство и смерть, в представлении Э. По, однородны, поэтому он противопоставляет их жизни.

Тем не менее, мужские образы у По тоже обречены на смерть, но, как правило, их смерть обусловлена их образом жизни. Так, барона Метценгерштейна настигло справедливое возмездие за поджог конюшен Берлифитцингов, Родерика Ашера губят его собственные страхи, расчётливый Вильям Вильсон смертельно ранит себя шпагой, принц Просперо погибает от эпидемии чумы, а герой новеллы «Свидание» выпивает заведомо отравленное вино. Его смерть «выдержана в духе “итальянской готики” и содержит в себе сентиментальные обертоны: рассказ заканчивается двойным суицидом “незнакомца” и его возлюбленной»<sup>384</sup>. Однако в тех новеллах, где имеет место преступление («Береника», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот»), о смерти героев, его совершивших, ничего не сказано, но нетрудно догадаться, что виновники будут казнены.

Наряду с феноменом смерти, в «арабесках» Э. По получил распространение и феномен заживо погребённых («Береника», «Падение дома Ашеро́в», «Бочонок амонтильядо» и «Заживо погребённые»). По словам самого По, тема погребения заживо в те времена была «проникнута всепокоряющим интересом»<sup>385</sup>, возникшим, в свою очередь, «под влиянием благоговейного ужаса»<sup>386</sup>. Однако писатели избегали её, чтобы не оскорбить и не оттолкнуть читателя: в XIX веке

---

<sup>382</sup> Уракова А.П. Рассказы Эдгара Аллана По: смерть в тексте и за текстом // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / Отв. ред. Н.А. Вишневецкая, Е.Ю. Сапрыкина. М., 2010. С. 252.

<sup>383</sup> По Э. Овальный портрет // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 370.

<sup>384</sup> Уракова А.П. В отсутствие Байрона: образ байронического поэта у Э.А. По и Г. Джеймса // Вопросы литературы. № 6, 2007. URL: <http://os.x-pdf.ru/20istoriya/529080-1-urakova-otsutstvii-bayrona-obraz-bayronicheskogo-poeta-gdzheymisa.php> (дата обращения – 16.02.2020).

<sup>385</sup> По Э. Заживо погребённые // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 490.

<sup>386</sup> Там же. С. 497.



вероятность преждевременных похорон человека, находящегося без сознания или в состоянии летаргического сна, была не так уж и мала. Отсутствие дыхания, сердцебиения и пульса, пониженная температура тела, а также существенный недостаток знаний в области медицины приводили к тому, что доктора ошибочно констатировали смерть. Свидетельством тому служат многочисленные случаи, описанные Эдгаром По в одноимённой новелле. Читая о них, мы, по мнению писателя, «содрогаемся от сладостной боли»<sup>387</sup>, тогда как вымышленные истории о преждевременных похоронах вызвали бы у нас только отвращение.

Вероятно, эту цель и преследовал По, обрекая на страшную участь героинь «арабесок» «Береника» и «Падение дома Ашеров». Береника неизлечимо больна «особой формой эпилепсии, припадки которой нередко заканчивались трансом, почти неотличимым от смерти»<sup>388</sup>. Леди Ашер «неизменно ко всему равнодушна, день ото дня тает и в иные минуты все члены её коченеют и дыхание приостанавливается»<sup>389</sup>. В какой-то момент героини оказываются в состоянии летаргического сна, но их признают умершими и хоронят.

Что касается новеллы «Заживо погребённые», то его героя, в силу особенностей каталепсии, терзает навязчивый страх оказаться живым в могиле. Тем не менее, предпринятые им меры предосторожности не были соблюдены, и он испытывает на себе весь ужас того человека, которого когда-либо постигала такая участь. В финале новеллы выясняется, что герой проснулся не в могиле, а в каюте небольшого грузоподъёмного шлюпа, и что крышка гроба, которую он себе вообразил, на самом деле является дном койки, расположенной сверху.

Можно предположить, что за преждевременными похоронами Береники, леди Мэдилейн и безымянного героя «Заживо погребённых» кроется тафофобия самого По и он, подобно своему герою, пытался её побороть. Эта гипотеза подкреплена мнением Дж.Г. Саймонса, считавшего, что американский романтик «показывает нам, ещё откровеннее, чем любой другой писатель, свой

---

<sup>387</sup> Там же. С. 490.

<sup>388</sup> По Э. Береника // Там же. С. 210.

<sup>389</sup> По Э. Падение дома Ашеров // Там же. С. 261.

собственный страх <...> быть похороненным заживо»<sup>390</sup>. Но тогда возникает вопрос: чем мог быть вызван этот страх? 28 февраля 1829 года после продолжительной болезни скончалась приёмная мать Э. По Фрэнсис Килинг. Он опоздал на похороны и, находясь в возбуждённом состоянии, утверждал, что её похоронили заживо<sup>391</sup>. Возможно, таким образом у писателя и появилась тафофобия, нашедшая впоследствии отражение в его творчестве, ведь погребение заживо, по признанию По, «чудовищнее всех ужасов, какие выпали на долю смертного»<sup>392</sup>. К тому же погребение заживо приносит не только физические страдания. «Мысли о воздухе и зелёной траве над головой, воспоминания о любимых друзьях, которые поспешили бы на помощь, если бы только узнали о твоей беде, и уверенность, что этого им никогда не узнать, что ты обречён навеки покоиться среди мертвецов»<sup>393</sup>, причиняют ещё и невыносимые душевные муки.

В новелле «Бочонок амонтильядо» представлена вариация на тему погребения заживо: герой крайне жестоко и бесчеловечно отомстил своему обидчику, замуровав его в стену. «Громкий пронзительный крик, целый залп криков, вырвавшихся внезапно из горла скованного узника, казалось, с силой отбросил меня назад, – рассказывает герой. – На миг я смутился, я задрожал. <...> Я вновь приблизился к стенке и ответил воплем на вопль узника. Я помогал его крикам, я вторил им, я превосходил их силой и яростью. Так я сделал, и кричавший умолк»<sup>394</sup>.

Тема замуровывания встречается и в других «арабесках» Э. По, таких как «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот». Однако здесь замуровывают уже не живого человека, а труп – с целью сокрытия следов преступления. «...Я оторвал три половицы и уложил все останки меж брусьев. После этого приладил доски на место так хитроумно, так ловко, что никакой человеческий глаз – даже его глаз –

<sup>390</sup> Symons J. The Tell-tale Heart: The Life and Works of Edgar Allan Poe. N.Y., 1978. P. 211.

<sup>391</sup> См.: Бологов П. Эдгар По и Всеволод Гаршин: одна болезнь, одна судьба. URL: <http://www.psychiatry.ru/library/ill/edgarpoe.html> (дата обращения – 14.05.2017).

<sup>392</sup> По Э. Заживо погребённые // Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 491.

<sup>393</sup> Там же. С. 497.

<sup>394</sup> По Э. Бочонок амонтильядо // Там же. С. 624-625.

не заметил бы ничего подозрительного»<sup>395</sup>, – рассказывает герой «Сердца-обличителя» о тех «мудрых предосторожностях»<sup>396</sup>, с какими он спрятал тело убитого им старика. В новелле «Чёрный кот» герой случайно обрушивает на голову своей супруги топор. «Сперва я хотел разрубить тело на мелкие куски и сжечь в печке, признаётся он. – Потом решил закопать его в подвале. Тут мне подумалось, что лучше, пожалуй, бросить его в колодец на дворе – или забить в ящик, нанять носильщика и велеть вынести его из дома. Наконец я избрал, как мне казалось, наилучший путь. Я решил замуровать труп в стене, как некогда замуровывали свои жертвы средневековые монахи»<sup>397</sup>.

Г.В. Заломкина считает тему смерти, ввиду её обратимости, «главной точкой прямой связи готической поэтики с мифом»<sup>398</sup>, поскольку, «в календарных мифах потеря героя <...> всегда временная; его смерть представляет необходимую стадию перед воскресением и желаемым расцветом природы»<sup>399</sup>.

Согласно Заломкиной, в готической литературе смерть рассматривается как проницаемая в обе стороны граница: и с точки зрения живого человека – по мере его приближения к смерти, и с точки зрения умершего, так или иначе возвращающегося в жизнь<sup>400</sup>. Наиболее нагляден в этом отношении образ привидения (призрака), ставший главным фигурантом «готики».

Такое возвращение с того света мы можем наблюдать у Э. По в новеллах «Падение дома Ашеров», «Правда о том, что случилось с мсье Вальдемаром» и «Разговор с мумией». Согласно сюжету «Падения дома Ашеров», заживо похороненная леди Мэдилейн сумела каким-то образом не только выбраться из гроба, но и отворить *надёжно запертую* «массивную железную дверь»<sup>401</sup> подземелья. Однако мы полагаем, что обессиленная болезнью леди Мэдилейн, очнувшись от летаргического сна, просто не смогла бы открыть такую

<sup>395</sup> По Э. Сердце-обличитель // Там же. С. 446.

<sup>396</sup> Там же.

<sup>397</sup> По Э. Чёрный кот // Там же. С. 488.

<sup>398</sup> Заломкина Г.В. Готический миф. Самара, 2010. С. 50.

<sup>399</sup> Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2001. С. 28.

<sup>400</sup> См.: Заломкина Г.В. Готический миф. Самара, 2010. С. 50.

<sup>401</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 266.

«непомерно тяжёлую»<sup>402</sup>. Таким образом, мы рассматриваем две версии, объясняющие появление в финале новеллы «умершей» героини. Первая из них – повествователь и Ашер видят призрак леди Мэдилейн: «...высокая, окутанная саваном <...>. На белом одеянии виднелись пятна крови, на страшно исхудалом теле – следы жестокой борьбы»<sup>403</sup>. Вторая версия будет представлена в п. 3.3. Главы 3.

Скончавшегося от чахотки Эрнеста Вальдемара призраком назвать нельзя, несмотря на то, что после смерти он, находясь в состоянии месмеризации, вполне внятно отвечает на вопросы о том, жив он или мёртв. Ему больше подходит определение «живой труп». Однако совершенно очевидно, что мистер Вальдемар, окончательно ставший в финале новеллы мертвецом, а точнее, «полужидкой, отвратительной, гниющей массой»<sup>404</sup>, трижды преодолевает границу, о которой говорит Заломкина: из жизни в смерть, из смерти в жизнь и снова из жизни в смерть.

«Разговор с мумией» не относится к категории «арабесок» Э. По. Это, скорее, научно-фантастический «гротеск». По сюжету группа учёных при помощи гальванических батарей оживляет древнеегипетскую мумию. «Эффект – морально и физически, в прямом и переносном смысле – был электрический. Во-первых, покойник открыл глаза и часто замигал, точно мистер Барнс в пантомиме; во-вторых, он чихнул; в-третьих, сел; в-четвертых, потряс кулаком под носом у доктора Йейбогуса»<sup>405</sup>. Несмотря на то, что новелла носит юмористический характер, мумия так же, как и мсье Вальдемар, переступает границу между жизнью и смертью, однако, в отличие от Вальдемара, делает это дважды (в новелле не говорится о том, вернётся ли мумия в своё прежнее состояние).

Таким образом, нами были определены специфика организации и функционирование танатологических мотивов в «арабесках» Э. По. Танатологические мотивы в новеллистике По берут начало не только в

---

<sup>402</sup> Там же.

<sup>403</sup> Там же. С. 272.

<sup>404</sup> По Э. Правда о том, что случилось с мсье Вальдемаром // Там же. С. 613.

<sup>405</sup> По Э. Разговор с мумией // Там же. С. 566.

готической традиции, где смерть является одной из главных тем, но и в мировоззренческих и художественных особенностях творчества писателя. Эти мотивы отражают его повышенный интерес к трансцендентному и необъяснимому, к состоянию летаргического сна, становившегося причиной появления погребённых заживо. Кроме того, Э. По, потеряв биологическую, а затем приёмную мать и предчувствуя скорую кончину заболевшей чахоткой супруги, считал смерть самым печальным, но, тем не менее, наиболее поэтичным предметом на свете. Поэтому женским образам в творчестве Э. По не суждено жить долго и счастливо: они умирают в самом расцвете лет. Однако мужские образы у По тоже обречены на смерть, но, как правило, их смерть является, скорее, возмездием за то зло, что они причинили другим.

### **3.4. Поэтика времени и пространства**

#### **3.4.1. Особенности интерпретации художественного времени**

Затронутые Эдгаром По в «арабесках» идейно-эстетические проблемы обусловили их структуру, динамику сюжета, систему образов, а также тип повествования и эмоциональную тональность. Очень важное место в этом ряду занимают категории художественного времени и пространства, «существенная взаимосвязь»<sup>406</sup> которых была обозначена М.М. Бахтиным как хронотоп. Согласно Бахтину, «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство

---

<sup>406</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Бахтин М.М. *Собр. соч.* В 7 т. Т. 3. *Теория романа* (1930–1961 гг.). – 2012. М., 1997–2012. С. 341.

осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»<sup>407</sup>.

Основное действие «арабесок» Э. По происходит в иллюзорном, энигматичном мире, в котором пространственно-временная система координат отличается от привычной, а законы элементарной логики и здравого смысла не работают. Ч. Хейнз придерживается точки зрения, что действие большинства «страшных» новелл носит условный характер, совершается «вне Времени – и вне Пространства»<sup>408</sup>, и поэтому эти категории не имеют в новеллистике По никакого значения.

Говоря о времени, необходимо отметить, что историческое или астрономическое время действительно не играет существенной роли, в отличие от времени художественного. По мнению Ю.В. Ковалёва, художественное время обладает «безграничной емкостью. В него вмещается не только последний бой сознания с враждебными силами, но и вся его история, включающая трагедию и счастье бытия»<sup>409</sup>.

Время как момент существования осознаётся героями Э. По лишь тогда, когда их существование приближается к физической или духовной смерти. В целом времена в «арабесках» осуществляют идею их автора о разрушительном начале. Одним из наиболее характерных в этом плане является образ гигантских часов из чёрного дерева в «Маске Красной смерти»: пока они отбивали удары, «бледнели лица даже самых беспутных, а те, кто был постарше и порассудительнее, невольно проводили рукой по лбу, отгоняя какую-то смутную думу»<sup>410</sup>. Так, время, отбиваемое часами, интерпретируется гостями бала-маскарада как недоброе предзнаменование. Чем дольше бьют часы, тем сильнее становится их тревога, и вполне закономерно смерть проникла в замок принца Просперо именно в полночь – тотчас после двенадцатого удара. Часы в новелле символизируют не только проживаемое персонажами время, но и саму жизнь,

---

<sup>407</sup> Там же.

<sup>408</sup> По Э. Страна снов // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 76.

<sup>409</sup> Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 201.

<sup>410</sup> По Э. Маска Красной смерти // Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 374.

поэтому когда она прекращается, останавливаются и часы. Им больше нечего отсчитывать, ибо «над всем безраздельно воцарились Мрак, Гибель и Красная смерть»<sup>411</sup>.

Далее мы рассмотрим художественное время как форму бытия персонажей Э. По. Художественное время в «арабесках» включает в себя сюжетное время (биографическое, историческое, календарное, суточное) и субъективное (психологическое) время персонажей. Время биографическое имеет место в новелле «Вильям Вильсон», где герой описывает этапы своего взросления.

Время историческое нам встречается крайне редко. Так, события «арабесок» «Метценгерштейн» и «Прыг-Скок», очевидно, разворачиваются в Средние века. В новелле «Маска Красной смерти» название и описание болезни отсылает нас к эпидемии чумы, или «чёрной смерти», распространившейся на территории Европы и Азии в середине XIV века. Однако действие «Маски Красной смерти» может происходить в как Средние века, так и в XIX века: в сентябре 1831 года в Балтиморе<sup>412</sup> и в марте 1832 года в Париже была зафиксирована вспышка холеры. Судя по тому, как герой-повествователь «Падения дома Ашеров» называет феодальные времена давними, в новелле имеет место эпоха Нового времени. Действие «Колодца и маятника» относится к 1808 году – периоду Испанской кампании Наполеона.

Что касается календарного времени, то Морелла, Лигейя, брат и сестра Ашеры умирают осенью. Выбор Эдгаром По времени года, на наш взгляд, здесь не случаен: «унылая пора» осень, когда увядает природа, как нельзя лучше отвечает концепции писателя о меланхолической интонации и самом печальном предмете на свете. В финале новелле «Колодец и маятник» говорится, что французские войска во главе с генералом А.Ш.Л. Лассалем вступили в Толедо. Это является не художественным вымыслом Э. По, а историческим фактом, датированным декабрём 1808 года.

---

<sup>411</sup> Там же. С. 377.

<sup>412</sup> См.: Quinn A.H. Edgar Allan Poe: A Critical Biography. N.Y., 1969. P. 186.

Время суток в «арабесках», а именно ночь, упоминается Эдгаром По лишь тогда, когда случаются роковые события. Так, пожар в конюшнях Берлифитцингов, в замке Метценгерштейнов и в доме героя «Чёрного кота» происходит ночью; Морелла, Лигейя, брат и сестра Ашеры умирают ночью; герои новелл «Береника» и «Сердце-обличитель» совершают преступление тоже ночью и т.д.

Основу субъективного восприятия времени героями произведения составляет перцептуальное время, являющееся «условием сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта»<sup>413</sup>. В «арабесках» Э. По субъективное художественное время служит средством передачи внутреннего мира персонажей. Н.А. Бердяев отмечал: «Измерение времени относительно. Оно меняется в зависимости от интенсивности человеческого переживания. Счастье, например, переживается как мгновение, страдание же – как бесконечное время»<sup>414</sup>. Оттого и кажется герою-рассказчику «Падения дома Ашеров» день его приезда в поместье «нескончаемым»<sup>415</sup>. Герой «Береники», узнав о смерти своей возлюбленной, потерялся во времени. Эта дезориентация обусловлена как состоянием его физического здоровья, так и психического. «Я понимал, что сейчас полночь, и ясно представлял себе, что Беренику схоронили сразу после заката. Но что было после, всё это тоскливое время, я понятия; не имел или, во всяком случае, не представлял себе хоть сколько-нибудь ясно»<sup>416</sup>, – говорит Эгей. Герой «Колодца и маятника», находясь в тюрьме испанской инквизиции, также дезориентирован во времени. «Прошло, пожалуй, полчаса, возможно, и час (я мог лишь приблизительно определять время)...»<sup>417</sup>, – вспоминает он.

Таким образом, художественное время, осуществляя авторскую идею о разрушительном начале, занимает в «арабесках» Э. По очень важное место. Как

<sup>413</sup> Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред Б.Ф. Егоров. Л., 1974. С. 11.

<sup>414</sup> Бердяев Н.А. Вечность и время // Вестник Русского Христианского студенческого движения. № 3. Париж, 1935. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Вечность\\_и\\_время\\_\(Бердяев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Вечность_и_время_(Бердяев)) (дата обращения – 09.03.2020).

<sup>415</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 255.

<sup>416</sup> По Э. Береника // Там же. С. 215-216.

<sup>417</sup> По Э. Колодец и маятник // Там же. С. 436.



форма бытия персонажей оно может быть сюжетным (биографическое, историческое, календарное, суточное время) и индивидуальным (субъективное, психологическое время). Повествование в «арабесках» По развивается в разных временных пластах, которые накладываются друг на друга. Кроме того время как момент существования осознаётся персонажами лишь тогда, когда их существование приближается к физической или духовной смерти.

### 3.4.2. Готические локусы и их специфика

«...Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений, – утверждал Ю. Лотман. – <...> Язык этот, взятый сам по себе, <...> в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам...»<sup>418</sup>. Так, авторы английских готических романов акцентировали своё внимание на соответствующих локусах: средневековых аббатстве, монастыре или замке. Как справедливо отмечал М. Бахтин, «замок насыщен временем <...> исторического прошлого. <...> В нём отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей»<sup>419</sup>. А. Вулис называл средневековый замок «самой точной, исторически проверенной эмблемой»<sup>420</sup> готического пространства, которое не просто «мирится с чудесами», а «порождает чудеса»<sup>421</sup>. Но на родине Э. По не было средневековых замков (европейцы попали в Америку в Новое время), поэтому данный готический образ в творчестве писателя часто трансформируется:

<sup>418</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 414.

<sup>419</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собр. соч. В 7 т. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). – 2012. М., 1997-2012. С. 491-492.

<sup>420</sup> Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986. С. 231.

<sup>421</sup> Там же.

действие в его произведениях разворачивается не только в замках, но и в старинных родовых поместьях, особняках, домах. По словам Ч. Хейнза, «находиться в “комнате По” значит быть вне пространства и времени, быть вдали от цивилизации и её благ...»<sup>422</sup>. Особое внимание Э. По уделяет интерьеру дома. Немаловажную роль играет и пейзаж: как правило, дикий и удручающий.

Все эти локусы восходят к архетипу Дома, который интерпретируется как «точка кристаллизации в создании различных достижений цивилизации, символ самого человека, нашедшего своё прочное место во Вселенной»<sup>423</sup>. Дом – это культурное выражение обители человека, это род, место рождения, это отдельный мир. Дом также является основой гармонии семейных взаимоотношений, символом родовой связи с предками.

Стоит отметить, что в нашем исследовании под локусами дома и замка понимаются варианты пространственных локусов, при этом локус замка наиболее характерен для раннего западноевропейского готического романа, а локус дома представляет собой сниженную, обывовлённую вариацию этого локуса, характерную для готического дискурса Э. По. Общим инвариантом этих локусов является пространство Вселенной, трактуемое Э. По как средоточие ужасных или странных, еще не постигнутых или вообще непостижимых тайн мироздания.

Смена нескольких поколений в старинном замке или любом другом родовом имении, по мнению Г.В. Заломкиной, «порождает *многослойность времени-среды* (курсив автора – Г.З.) в готическом сюжете: пространственно организованные в одно здание, все эпохи сосуществуют в рамках готического хронотопа»<sup>424</sup>. Подобная «многослойность» встречается в тех новеллах Э. По, герои которых имеют благородное происхождение.

В начале новелле «Береника» Эгей рассказывает о своём доме, отмечая его патриархальность и, как следствие, мрачность: «...нет в нашем краю дворцов и покоев более освящённых веками, чем сумрачные и угрюмые чертоги,

<sup>422</sup> Haines Ch. Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 54.

<sup>423</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 73.

<sup>424</sup> Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения – 03.01.2020).

перешедшие ко мне от отцов и дедов»<sup>425</sup>. Герой не даёт детального описания интерьера, а об экстерьере и вовсе не говорит, но упоминает, что его предки якобы были не от мира сего, и потому в устройстве их родового гнезда имеют место различные причуды, заключающиеся «в росписи стен парадного зала и гобеленах в спальных покоях, в повторении апокрифических изображений каких-то твердынь в <...> гербовнике, а ещё больше в галерее старинной живописи, в обстановке библиотеки и, наконец, в необычайно странном подборе книг в ней»<sup>426</sup>.

Из всех комнат в доме Эгея и Береники Э. По выделяет библиотеку, и это не случайно. «С этой комнатой и с её книгами у меня связано всё с тех пор, как я помню себя <...>, – говорит Эгей. – Здесь умерла моя мать. Здесь появился на свет я»<sup>427</sup>. Такой акцент обусловлен тем, что связанная с рождением Эгея и смертью его матери библиотека является для него микрокосмом, с которым он неразрывно связан и который становится причиной некоего конфликта – конфликта мечты и действительности. «...Поистине странно было, как тогда вся жизнь моя замерла, и удивительно, как все установившиеся было представления поменялись в моем уме местами»<sup>428</sup>, – признаётся герой. Более того, в «Беренике» книги представлены как антитеза жизни, а библиотека – как место смерти, где «замерла» жизнь героя и его матери.

Описание замка Метценгерштейнов в одноимённой новелле также отсутствует. Исключение составляет огромная мрачная зала – очевидно, ввиду того, что в ней разворачивается кульминация сюжета. Её убранство изобилует фамильными портретами, маркирующих преемственность поколений, и служит подтверждением тому, насколько знатным и доблестным был старинный род Метценгерштейнов. «На пышных, хотя и выцветших гобеленах, что висели по стенам, смутно проступали величественные фигуры множества прославленных предков. Здесь облачённые в горностаи епископы и кардиналы <...>. Там статные

---

<sup>425</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 208.

<sup>426</sup> Там же. С. 208-209.

<sup>427</sup> Там же. С. 209.

<sup>428</sup> Там же.

сумрачные князья Метценгерштейны – их могучие боевые кони топчут поверженных врагов, а решительное выражение их лиц способно испугать человека даже с весьма крепкими нервами; а вот исполненные неги и гибкие, как лебеди, дамы давних времен уплывают в призрачном танце под звуки воображаемой музыки»<sup>429</sup>. Семейные портреты в готическом хронотопе занимают особое место: «в них прошлое заявляет о себе в сложном сочетании материальности осязаемых форм и метафизики передаваемой ими информации»<sup>430</sup>.

Лабиринтное устройство зал причудливого и величественного замка принца Просперо («Маска Красной смерти») вкупе с «вальсированием тысячи гостей вдоль изгибов здания создаёт эффект головокружения. Этот эффект усиливается цветовым решением комнат (резкое мелькание цветов) и их освещением»<sup>431</sup>. В каждой комнате замка «справа и слева, посреди стены находилось высокое узкое окно в готическом стиле <...>. Окна эти были из цветного стекла, и цвет их гармонировал со всем убранством комнаты»<sup>432</sup>. «Символика окна как глаза дома, его неусыпающего ока связана с тем, что окно обеспечивает просматриваемость примыкающей территории и заблаговременное знание об опасности»<sup>433</sup>. В новелле «Маска Красной смерти» окна выступают как проводники света, и только в комнате, предназначенной для маскарада, – как источники страха. В ней «свет, струившийся сквозь кроваво-красные стёкла и падавший на тёмные занавеси, казался особенно таинственным и столь дико искажал лица присутствующих, что лишь немногие из гостей решались переступить её порог»<sup>434</sup>. Эта комната, затянутая чёрным бархатом, «буквально надевает на себя костюм Красной смерти»<sup>435</sup>: «...чёрные драпировки спустились здесь с самого потолка и тяжёлыми

<sup>429</sup> По Э. Метценгерштейн // Там же. С. 191.

<sup>430</sup> Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения – 03.01.2020).

<sup>431</sup> Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009. С. 190.

<sup>432</sup> По Э. Маска Красной смерти // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 373.

<sup>433</sup> Соколов М.Н. Окно // Мифы народов мира. В 2 т. Т. 2. К-Я / Гл. ред. С.А. Токарев. – 1992. М., 1991-1992. С. 250.

<sup>434</sup> По Э. Маска Красной смерти // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 374.

<sup>435</sup> Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009. С. 189.

складками ниспадали на ковёр из такого же чёрного бархата. И только в этой комнате окна отличались от обивки: они были ярко-багряные – цвета крови»<sup>436</sup>.

В «Овальном портрете» нет ни слова об экстерьере замка, в котором довелось расположиться герою-рассказчику, но, судя по тому, что его богатое внутреннее убранство «крайне обветшало»<sup>437</sup>, снаружи всё находится в таком же состоянии. «На обтянутых гобеленами стенах висело многочисленное и разнообразное оружие вкупе с необычно большим числом вдохновенных произведений живописи наших дней в золотых рамах, покрытых арабесками»<sup>438</sup>.

В завязке новеллы «Падение дома Ашеро́в» представлены окрестности усадьбы: «обрывистый берег чёрного и мрачного озера, чья недвижная гладь едва поблёскивала возле самого дома, <...> опрокинутые, отражённые в воде серые камыши, и ужасные остовы деревьев, и холодно, безучастно глядящие окна»<sup>439</sup>. Так, однообразный, унылый и неживой пейзаж усадьбы, созвучный внутреннему и внешнему состоянию героев, символизирует угасание рода Ашеро́в. Создавая «гнетущее впечатление»<sup>440</sup>, вызывая «нестерпимое уныние»<sup>441</sup> и окутывая «леденящим холодом»<sup>442</sup>, Э. По пытается воздействовать на читателя и внушить ему ощущение забвения, заброшенности и ненужности дома Ашеро́в, передать тоску героя и трагизм их с леди Мэдилейн бытия.

Облик дома «подобен душе, облачённой в траур»: он соответствует образу природы вокруг него и тоже весьма удручает. «Прежде всего поражала невообразимая древность этих стен. За века слиняли и выцвели краски. Снаружи все покрылось лишайником и плесенью, будто клочья паутины свисали с карнизов. <...> Очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера»<sup>443</sup>. По мнению исследователей, «трещина в

<sup>436</sup> По Э. Маска Красной смерти // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 373.

<sup>437</sup> По Э. Овальный портрет // Там же. С. 368.

<sup>438</sup> Там же.

<sup>439</sup> По Э. Падение дома Ашеро́в // Там же. С. 256.

<sup>440</sup> Там же.

<sup>441</sup> Там же. С. 255.

<sup>442</sup> Там же.

<sup>443</sup> Там же. С. 257-258.

каменной кладке дома символизирует разрыв связи между близнецами Ашеррами»<sup>444</sup>. «Дом Ашеров в представлении его хозяина – это организм, образованный путём взаимодействия камней, из которых он построен, и плесени, растущей на них»<sup>445</sup>. Неоспоримость этого факта будто бы подтверждается сгущением над озером и вокруг стен дома «особенной атмосферы»<sup>446</sup>, породившей проклятие всего рода Ашеров. Можно предположить, что Э. По действительно хотел персонифицировать унылое жилище, наделить его человеческой способностью чувствовать и дышать и тем самым намекнуть читателю, что дом Ашеров питается энергией своих обитателей<sup>447</sup>.

Что касается интерьера дома, то описана лишь одна из комнат – очень просторная, но недостаточно освещённая. «Узкие стрельчатые окна прорезаны так высоко от чёрного дубового пола, что до них было не дотянуться» <...>. «По стенам свисали тёмные драпировки. Всё здесь было старинное – пышное, неудобное и обветшалое»<sup>448</sup>, – описывает эту комнату герой-повествователь. «Конечно, локусы из новелл Э. По имеют право на существование, но их невозможно посетить, <...> в них невозможно жить; их интерьер состоит из реальных вещей, однако обустройство выходит за рамки человеческого понимания, – отмечает Ч. Хейнз. – Какой архитектор спроектировал бы, по крайней мере, в современную эпоху, комнату, в которой окна были бы недоступны изнутри?»<sup>449</sup>

Действие в «арабесках» Э. По происходит не только в замках и особняках. Например, в новелле «Лигейя» герой поселился в старинном аббатстве. «Угрюмое величие здания, дикий вид окрестностей»<sup>450</sup> вызывают меланхолию и резко

<sup>444</sup> Fisher B.F. Poe and the Gothic Tradition // The Cambridge companion to Edgar Allan Poe / Ed. by K.J. Hayes Cambridge, 2003. P. 90.

<sup>445</sup> Попова Д.И. Романтическая концепция мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашеров» // Materiály X mezinárodní vědecko-praktická konference «Efektivní nástroje moderních věd-2014». – Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 12.

<sup>446</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 265.

<sup>447</sup> См.: Попова Д.И. Романтическая концепция мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашеров» // Materiály X mezinárodní vědecko-praktická konference «Efektivní nástroje moderních věd-2014». – Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014. S. 12-13.

<sup>448</sup> Там же. С. 258.

<sup>449</sup> Haines Ch. Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 54.

<sup>450</sup> По Э. Лигейя // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 247.

контрастируют с поистине королевским интерьером просторной комнаты. Гигантское окно из цельного венецианского стекла свинцового оттенка здесь, как и в новелле «Падение дома Ашеро́в», также является источником света. «...Лучи и солнца и луны, проходя сквозь него, придавали предметам внутри мертвенный оттенок. Над этим колоссальным окном по решётке на массивной стене вились старые виноградные лозы. Необыкновенно высокий сводчатый потолок из тёмного дуба был покрыт искусной резьбой – самыми химерическими и гротескными образчиками полуготического, полудруидического стиля»<sup>451</sup>. Выбор Эдгаром По аббатства подчёркивает уединение, в котором пребывает герой после смерти возлюбленной.

Согласно А. Вулису, пространство – это антитеза героя, переведённая в географический, топографический, топонимический материал. Сущность героя вывернута наизнанку, и эта изнанка – пространство<sup>452</sup>. В этой связи заметим, что хоть и мрачная, но роскошная обстановка домов в «арабесках» Э. По «Береника», «Метценгерштейн», «Маска Красной смерти» и «Лигейя» лишь подчёркивает уровень происхождения и богатство их владельцев. Так, созданные воображением Э. По «дворцы, сады и покои <...>, блистают роскошным убранством, оно точно причудливая карикатура на нищенское убожество настоящих его жилищ и безотрадную обстановку тех мест, куда забрасывала его судьба»<sup>453</sup>. Соответственно, в «Падении дома Ашеро́в» облик, чрево поместья и даже погода (пасмурный день) являются отражением физического и душевного состояния Родерика и леди Мэди́лейн. «Внутреннее пространство героя моделируется в соответствии с архитектурной спецификой готического топоса, оба пространства уподобляются друг другу, – отмечает Г.В. Заломкина. – Крайней степенью подобного уподобления становится отождествление героя и пространства, в котором он обитает»<sup>454</sup>. Символично, что в финале новеллы дом Ашеро́в рушится

---

<sup>451</sup> Там же. С. 247-248.

<sup>452</sup> См.: Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986. С. 217.

<sup>453</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 185.

<sup>454</sup> Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения – 03.01.2020).

сразу же после смерти его владельцев. «Гибель замка в финале готического романа производит эффект катарсиса, так как замок обычно принадлежит злодею <...>. Таким образом, гибель замка символизирует торжество добра над злом...»<sup>455</sup>, – пишет Д. Огнянович в своей монографии «Поэтика ужаса» («Poetika horora», 2014). Однако в новелле Э. По «Падение дома Ашероу» всё происходит с точностью до наоборот.

Если в вышеуказанных «арабесках» образа дома навевает и на героев, и на читателей уныние или вызывает у них страх, то Вильям Вильсон с теплотой вспоминает «большой, несуразно построенный дом времён королевы Елизаветы, в туманном сельском уголке»<sup>456</sup>, – учебное заведение, где он провёл свои школьные годы. В целом в новелле представлены несколько локусов, имеющих отношение к школе. Сначала герой описывает двор – «обширный, окружённый со всех сторон высокой и массивной кирпичной оградой, верх которой был утыкан битым стеклом <...>. Из угла массивной ограды, насупясь, глядели ещё более массивные ворота. Они были усажены множеством железных болтов и увенчаны острыми железными зубьями. Какой глубокий благоговейный страх они внушали!»<sup>457</sup>. Затем Вильям Вильсон знакомит нас с самими домом: «Какое же это было причудливое старое здание! Мне он казался поистине заколдованным замком! Сколько там было всевозможных запутанных переходов, сколько самых неожиданных уголков и закоулков <...>. Коридоров там было великое множество...»<sup>458</sup>. Отметим, что перемещение персонажа в запутанном пространстве замка – это одна из главных сюжетных моделей готического романа.

Далее следует классная комната – самая большая в здании, «очень длинная, узкая, с гнетуще низким дубовым потолком и стрельчатými готическими окнами <...>. По всей комнате, вдоль и поперек, в беспорядке стояли многочисленные скамейки и парты – чёрные, ветхие, заваленные грудями захватанных книг

---

<sup>455</sup> Ognjanović D. Poetika horora. Novi Sad, 2014. S. 202.

<sup>456</sup> По Э. Вильям Вильсон // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 274.

<sup>457</sup> Там же. С. 275.

<sup>458</sup> Там же. С. 276.



<...>»<sup>459</sup>. Исследователи творчества Э. По (Г. Аллен, А. Мисрахи и др.) считают, что прообразом этого дома в новелле «Вильям Вильсон» послужил пансион «Reverend John Bransby's Manor House School» в Лондоне, где учился писатель с 1817 по 1820 гг. По словам П. Акройда, он «всегда был необычайно чуток к архитектурным красотам, и потому причудливая, готическая громада распяляла его фантазию. <...> Так что Сток-Ньюингтон (район Лондона, где находился пансион – прим. моё, Д.П.) стал для По источником его первых грёз»<sup>460</sup>.

В «арабесках» «Падение дома Ашеров» и «Бочонок амонтильядо» представлен и другой локус, свойственный готическому повествованию, – это подземелье (подвал). В «Падении дома Ашеров» этот образ встречается сначала на картине Родерика Ашера: «бесконечно длинное подземелье или туннель с низким потолком и гладкими белыми стенами <...>. Нигде на всём его протяжении не видно было выхода и не заметно факела или иного светильника...»<sup>461</sup>. Мрачное подземелье, как и любое другое замкнутое пространство, символизирует безвыходность, тупик. Однако необъяснимый поток ярких лучей, заливающих локацию, несмотря на отсутствие источника света, выражает надежду художника на выздоровление сестры и преодоление собственных страхов. Тем не менее подземелье, существующее в воображении Ашера, оказывается прямо противоположным тому, что находится в его доме. Подвал дома Ашеров «был тесный, сырой, без малейшей отдушины, которая давала бы доступ свету»<sup>462</sup>. Повествователь называет подземелье «ужасным»<sup>463</sup>, его факел едва не погас в затхлом воздухе. В Средние века это подземелье служило тюремными казематами, но теперь оно выполняет функцию склепа для умершей леди Мэдилейн.

В описании подвала фигурирует массивная железная дверь, ведущая в него. Дверь, по мнению исследователей, – это «архетипический символ, совмещающий

---

<sup>459</sup> Там же. С. 276-277.

<sup>460</sup> Акرويد П. Эдгар Аллан По. Сгоревшая жизнь. М., 2012. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/279999/read?g2sCv8DJ> (дата обращения – 07.04.2020).

<sup>461</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 262.

<sup>462</sup> По Э. Падение дома Ашеров // Там же. С. 266.

<sup>463</sup> Там же.

противоположные значения: защиты и доступа, перехода из одного состояния в другое, от света к тени, входа в новую жизнь, инициации и т.д.»<sup>464</sup>. В новелле «Падение дома Ашеро́в» дверь в подвал свидетельствует о древности жилища и выступает в качестве пространственного портала. «Непомерно тяжёлая, она повернулась на петлях с громким, пронзительным скрежетом»<sup>465</sup>, – вспоминает герой-повествователь. Таким образом, дверь в новелле является символом безвыходности и обречённости.

В «Бочонке амонтильядо» подzemелье одновременно является и темницей, и могилой. «Вдоль его стен, от пола до сводчатого потолка, были сложены человеческие кости, – точно так, как это можно видеть в обширных катакомбах, проходящих под Парижем. Три стены были украшены таким образом; с четвертой кости были сброшены вниз и в беспорядке валялись на земле, образуя в одном углу довольно большую грудку»<sup>466</sup>.

Одной из основополагающих особенностей организации готического пространства является его замкнутость. Через мотив замкнутости в готическом романе автор своеобразно поднимает проблему отчуждения человека от общества, от мира. «Своеобразие здесь заключается именно в том, что через архитектурное пространство готического топоса автор разрабатывает как данный посыл, так и основной философский мотив жанра – отсутствие у героя каких бы то ни было возможностей противостоять метафизической тюрьме, отделяющей его от сообщества – тюрьме его судьбы, его рока»<sup>467</sup>.

По мнению Ю.М. Лотмана, герои произведения крепко привязаны к определённом месту<sup>468</sup>, что способствует «раскрытию психологической

---

<sup>464</sup> *Куприянова Е.С.* Интердискурсивность романа Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interdiskursivnost-romana-dzh-uintererson-hozyaystvo-sveta> (дата обращения – 18.01.2020).

<sup>465</sup> *По Э.* Падение дома Ашеро́в // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 266.

<sup>466</sup> *По Э.* Бочонок амонтильядо // Там же. С. 623.

<sup>467</sup> *Заломкина Г.В.* Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развёртывания // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. № 3 (13). Самара, 1999. URL: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html> (дата обращения – 01.01.2020).

<sup>468</sup> См.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 417.

сложности характера, его нестабильности, непостоянства»<sup>469</sup>. Так, герои некоторых «арабесок» Э. По «ведут уединённый, замкнутый образ жизни. Практика затворничества восходит ещё к временам раннего монашества (III–V вв.). В художественной литературе этот мотив обрел популярность в эпоху романтизма, во многом благодаря английскому готическому роману. В ранней «готике» мотиву затворничества соответствовал в основном герой-злодей, антагонист, который в своем замке, окружённом лесами или болотами, мог удерживать героиню в плену. В поздней “готике” изоляция от внешнего мира была необходима “фаустовским” героям»<sup>470</sup>, чье «бытие есть преодоление видимости, чье чувство – одиночество, чья точка – бесконечность»<sup>471</sup>. «Они шли наперекор общественным предписаниям и церковной морали, ведь только так они могли расширить границы своего познания истины. Однако герои По оградили себя от окружающего мира стенами своих старинных поместий не для того, чтобы бросить вызов обществу и устоявшимся ценностям: они вынуждены вести затворнический образ жизни, так как постоянно пребывают в состоянии тревоги, вызванной различными обстоятельствами»<sup>472</sup>. Таким образом, ограничение их свободы носит не столько физический, сколько психический/психологический характер.

Герои страдают или пытаются укрыться от таинственных, неизлечимых болезней. «Ни одна эпидемия ещё не была столь ужасной и губительной <...>. Но принц Просперо был по-прежнему весел <...>. Он <...> удалился в один из своих укрепленных монастырей, где никто не мог потревожить его <...>. Вступив за ограду, придворные <...> намертво заклепали засовы <...>. Здесь была безопасность. А снаружи царил Красная смерть»<sup>473</sup>. – говорится в завязке новеллы «Маска Красной смерти».

<sup>469</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 226.

<sup>470</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 45.

<sup>471</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1998. С. 577.

<sup>472</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 45.

<sup>473</sup> По Э. Маска Красной смерти // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 372-373.

С героями случаются загадочные происшествия. Например, в новелле «Метценгерштейн» мистический случай с конём, изображённым на гобелене, и тенью барона Метценгерштейна, в точности совпавшей с силуэтом убийцы его всадника, а также внезапное появление гигантского огненно-рыжего скакуна – не иначе как двойника коня на гобелене – превратили некогда злого, жестокого и беспутного барона в отшельника. «Никто отныне никогда не встречал его за пределами его владений, и, несмотря на широкое знакомство, он всё своё время проводил в полном одиночестве...»<sup>474</sup>.

Герои подвержены суевериям. Так, Родерику Ашеру казалось, что каменные стены и башни родового замка «за долгие годы обрели таинственную власть над душою хозяина»<sup>475</sup>.

Г.В. Заломкина считает, что «изолированность готического топоса обособляет его мир и заставляет читателя воспринимать описываемые события, сколь бы необычны они ни были, в соответствии с необычными законами этого “другого” мира, лежащего за пределами повседневности, то есть создаёт эффект достоверности»<sup>476</sup>.

«Затворничество героев в “арабесках” Э. По символизирует внутренние сомнения и переживания современного писателю человека»<sup>477</sup>, а также «неприятие человеком действительности и одновременно его жизнь в этой действительности, с которой он ведёт непримиримую борьбу»<sup>478</sup>. Герои По «самоизолировались от буржуазного порочного общества без намерения когда-либо вернуться в него. Им нужны видения, мечты, высшие истины, поэтому, в отличие от “фаустовских” героев, они полностью отвергают мир материальный»<sup>479</sup>. «...Мечтать было делом моей жизни. <...> Единство места и в

<sup>474</sup> По Э. Метценгерштейн // Там же. С. 194.

<sup>475</sup> По Э. Падение дома Ашеров // Там же. С. 261.

<sup>476</sup> Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения – 03.01.2020).

<sup>477</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 45.

<sup>478</sup> Ладыгин М.Б. Романтический роман: Пособие по спецкурсу. М., 1980. С. 17.

<sup>479</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 45.

особенности времени – пугала, которые устрашают человечество, препятствуя его созерцанию возвышенного. <...> Дух мой извивается в пламени, и это бредовое окружение готовит меня к безумнейшим зрелищам той страны сбывшихся мечтаний, куда я теперь поспешно отбываю»<sup>480</sup>, – исповедуется герой новеллы «Свидание» за несколько мгновений до самоубийства. Вместе с тем герой другого рассказа, Родерик Ашер, и вовсе «стал литературным родоначальником интровертивных персонажей, мечтателей, отрешённых от действительности, склонных к непрерывному самоанализу и существующих исключительно во внутреннем мире, среди реалий, созданных воображением»<sup>481</sup>.

«Тем не менее затворничество у Э. По не всегда носит добровольный характер»<sup>482</sup>. Речь идёт об «арабесках» «Элеонора», «Колодец и маятник» и «Заживо погребённые». В рассказе «Элеонора» герои изолированы от контактов с другими людьми по причине того, что Долина Многоцветных Трав, где они жили, находилась «далеко-далеко, за цепью гигантских гор, тяжко нависших над нею со всех сторон»<sup>483</sup>.

Главные герои новелл «Колодец и маятник» и «Заживо погребённые» «жаждут поскорее вырваться из своего заточения, ведь оно сулит им неминуемую гибель. Так, герой «Колодца и маятника», оказавшись в темнице испанской инквизиции, будет либо разрублен маятником, либо раздавлен сходящимися раскалёнными стенами»<sup>484</sup>. «Я ловил ртом воздух! Я задыхался <...>! – вспоминает он. – С воплем отшатнулся я от колодца, спрятал лицо в ладонях и горько заплакал <...>. Я не сопротивлялся более, но муки души вылились в громком, долгом, отчаянном крике»<sup>485</sup>. Герой «Заживо погребённых» тоже погибнет, ведь он, придя в чувства после очередного приступа каталепсии, обнаружил себя в гробу под землёй. «Я извивался и корчился, силясь откинуть

<sup>480</sup> По Э. Свидание // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 113-114.

<sup>481</sup> Головачёва И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / Под науч. ред. А.П. Ураковой. СПб., 2014. С. 112.

<sup>482</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

<sup>483</sup> По Э. Элеонора // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 363.

<sup>484</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 46.

<sup>485</sup> По Э. Колодец и маятник // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 441-442.

крышку: но она даже не шелохнулась. <...> Я вновь попытался крикнуть; и крик, вопль, исполненный смертного страдания, огласил царство подземной ночи»<sup>486</sup>.

Замкнутый образ жизни приводит героев к кровосмешению, поскольку их внимание сконцентрировано на самих себе и на людях, наиболее им близких в пределах их ограниченного мира. Так, в «арабесках» «Береника», «Падение дома Ашеро́в» и «Элеонора» широко представлен характерный для «готики» мотив инцеста: герои состоят со своими возлюбленными в родственной связи<sup>487</sup>. По словам Н.Я. Берковского, этот мотив выражает «узость мира, узость отношений»<sup>488</sup>. «Люди хотят и не могут выйти в большую жизнь, нет вольностей большой судьбы, нет вольностей развития, – поясняет Берковский. – Неведомо для них самих их гонит обратно, к лону, откуда они вышли, им суждено погибнуть в теснинах кровного родства, как внутри здания, стены которого сдвинулись»<sup>489</sup>. С литературоведом нельзя не согласиться. Так, например, герой «Элеоноры», говоря о своей возлюбленной, упоминает о том, что на протяжении многих лет они жили в уединении: «Та, кого любил я в юности <...>, была единственным ребенком единственной сестры моей матери, давно усопшей. Элеонора – это имя носила моя кузина <...>. К нам не вела ни одна тропа, и, чтобы попасть в наш счастливый край, нужно было пробраться сквозь заросли многих тысяч лесных деревьев <...>. Вот почему жили мы совсем одни, не зная ничего о внешнем мире, – я, моя кузина и мать её»<sup>490</sup>.

Таким образом, в произведениях Э. По образ замка, предпочитаемый авторами английских готических романов, подвергается трансформации: действие «арабесок» разворачивается не только в замках, но и в старинных родовых поместьях, особняках, домах. Эдгаром По представлен и другой локус, свойственный готическому повествованию, – это подземелье (подвал). Особое внимание писатель уделяет интерьеру. Немаловажную роль играет и окрестный

<sup>486</sup> По Э. Заживо погребённые // Там же. С. 502.

<sup>487</sup> См.: Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 47-48.

<sup>488</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 262.

<sup>489</sup> Там же.

<sup>490</sup> По Э. Элеонора // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 363.

пейзаж: он, как правило, безжизненный и тоскливый. Кроме того, пространство у Э. По выполняет сюжетобразующую функцию, так как в каждой «страшной» новелле имеет место трагическое событие, привязанное к определённом локусу.

Через мотив замкнутости Э. По своеобразно поднимает в своём творчестве проблему отчуждения человека. Однако ограничение свободы персонажей носит не столько физический, сколько психологический характер. Замкнутый образ жизни приводит героев к кровосмешению, что позволяет говорить о характерном для «готики» мотиве инцеста.

### **3.5. Принцип «достоверности повествования»**

#### **3.5.1. Специфика повествовательной структуры**

Повествовательная структура в литературоведении связана с такими категориями художественного текста, как тип, объект и субъект повествования. Повествование любого типа ведёт некая личность – нарратор (рассказчик, повествователь). В этой роли может выступать один из персонажей или особый субъект, который вводится автором произведения, но который не тождествен автору. «Грамматическое лицо, от которого ведётся рассказ, указывает, какую позицию занимает повествователь по отношению к пространству романного события»<sup>491</sup>.

Повествовательная структура таких «арабесок» Э. По, как «Свидание», «Падение дома Ашеров» и «Овальный портрет», опирается на традиционную в литературе романтизма пару «рассказчик – герой». В этих произведениях нарратор воплощает морально-нравственную и психическую нормы, тогда как главный герой представляет собой отклонение от них. Такой нарратор эксплицитен и является участником описываемых событий, но практически не

---

<sup>491</sup> Варгас Льоса М. Письма молодому романисту. СПб., 2006. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/168126/read?НННQ8NuF> (дата обращения – 01.04.2020).

участвует в действии, поэтому его позиция в отношении происходящего нейтральна.

Повествование в указанных новеллах По ведётся от первого лица, что позволяет герою-рассказчику выражать свои мысли и чувства, рефлексировать, а также оценивать происходящие события. Например, герой-рассказчик «Свидания» удивлён спокойствием матери, на глазах которой тонет её ребёнок: «Тюрьма Старой Республики, по-моему, самое величественное здание во всей Венеции – но как могла эта дама столь пристально взирать на него, когда у её ног захлебывалось её родное дитя? И тёмная, мрачная ниша, зияющая прямо напротив её покоев, – что же могло быть в её тенях, в её очертаниях, в её угрюмых, увитых плющом карнизах, чего бы маркиза ди Ментони не видывала тысячу раз до того?»<sup>492</sup> Мысли и чувства нарратора, как правило, доступны читателю, но скрыты от других действующих лиц. «Порою мне чудилось даже, что смятенный ум его (Родерика Ашера – прим. моё, Д.П.) тяготит какая-то страшная тайна и он мучительно силится собрать всё своё мужество и высказать её», – признаётся герой-рассказчик «Падения дома Ашеров»<sup>493</sup>.

В «Овальном портрете» Э. По использует художественный приём «рассказ в рассказе» (принцип матрёшки), вследствие чего повествование от первого лица сближается с повествованием от третьего лица: герой читает трагическую историю о художнике, его супруге и её роковом портрете. Однако в «арабесках» «Береника», «Морелла», «Лигейя», «Вильям Вильсон», «Элеонора», «Колодец и маятник», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот», «Бес противоречия» и «Бочонок амонтильядо» нарратор и герой – это один и тот же персонаж, нередко страдающий душевным недугом. Он олицетворяет и норму, и отклонение, а повествование обретает характер самонаблюдения. Отсюда, по мнению Ю.В. Ковалёва, берёт начало раздвоенность сознания Вильяма Вильсона, которое функционирует как бы на двух уровнях: одно принадлежит человеку,

<sup>492</sup> По Э. Свидание // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 106.

<sup>493</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 267.



совершающему поступки, другое – человеку, рассказывающему и объясняющему их<sup>494</sup>.

Новеллы «Береника», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия» представлены в форме предсмертной исповеди. Повествование в этих «арабесках» ведётся от лица преступника, убийцы, излагающего свою историю некоему собеседнику, которым вполне может быть полицейский, судья, сокамерник, журналист или психиатр, но точно определить, кто является адресатом, невозможно. Тем не менее нельзя исключать, что покаяния эти не «голосовые», что они не излагаются слушателю при помощи речевого аппарата героя, а демонстрируются читателю, записанные на бумаге.

К недостаткам повествования от первого лица можно отнести его однобокость: нарратор субъективен в трактовке мотивации других персонажей, в освещении и восприятии событий; он не владеет полной информацией о чём-либо; ему доподлинно известны только его собственные мысли и чувства. Такая ограниченность обусловлена тем, что герой-рассказчик, во-первых, находится в конкретное время в конкретном месте и не может достоверно знать о происходящем вне поля его зрения, а во-вторых, его мнение является предвзятым. Например, герой новеллы «Овальный портрет» уверяет, что лицо девушки на картине, благодаря таланту и мастерству художника, было как живое. Однако читатель вправе поставить под сомнение заявление героя о том, что портрет совершенен, или, наоборот, согласиться с ним, ведь точка зрения героя может быть как субъективной, так и объективной. Например, герой «Сердца-обличителя» слышит загадочный стук и считает, что его также слышат и полицейские, но не подаёт вида: «Возможно ли, что они ничего не слышали? Господи всемогущий!.. Нет, нет! Они слышали!.. они подозревали!.. они знали!.. они забавлялись моим ужасом – так думал я и так думаю сейчас»<sup>495</sup>.

Героя «Сердца-обличителя», как и героев «Береники», «Вильяма Вильсона», «Чёрного кота» и «Беса противоречия», можно и вовсе отнести к категории

<sup>494</sup> См.: Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 188.

<sup>495</sup> По Э. Сердце-обличитель // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 448.

ненадёжных рассказчиков. Этот термин был впервые употреблён в работе американского литературоведа У.К. Бута «Риторика художественной литературы» («The Rhetoric of Fiction», 1961) для характеристики тех ситуаций, когда нарратор описывает события не такими, какие они есть на самом деле. Герои Э. По в силу психического расстройства могут приукрашивать излагаемые ими события, додумывать недостающие детали или умышленно вводить в заблуждение. «Позвольте мне на сей раз назваться Вильямом Вильсоном. Нет нужды пятнать своим настоящим именем чистый лист бумаги, что лежит сейчас передо мною. Имя это внушило людям слишком сильное презрение, ужас, ненависть. Ведь негодующие ветры уже разнесли по всему свету молву о неслыханном моём позоре»<sup>496</sup>, – так объясняет Вильям Вильсон причину, по которой он не раскрывает своё настоящее имя.

Герои «арабесок», связанных между собой лейтмотивом «беса противоречия» («Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот»), уже в самом начале своих историй настаивают на их подлинности, на разумности и рациональности своих суждений, на своей объективности и вменяемости (такой писательский ход нацелен на привлечение внимания читателя). Они верят в это сами и с первых строк пытаются убедить читателя. «Я не надеюсь и не притязаю на то, что кто-нибудь поверит самой чудовищной и вместе с тем самой обыденной истории, которую я собираюсь рассказать. Только сумасшедший мог бы на это надеяться, коль скоро я сам себе не могу поверить. А я не сумасшедший – и всё это явно не сон»<sup>497</sup>, – так начинает свой рассказ герой «Чёрного кота». Тем не менее читатель готовится услышать нечто невероятное, потому что любая история, начинающаяся с заверений нарратора о его здравомыслии по умолчанию будет воспринята скептически.

Приём ненадёжного рассказчика весьма популярен среди авторов «готики». Вероятно, Э. По воспользовался этим приёмом, вдохновившись опытом В. Ирвинга: повествование его произведений «История Нью-Йорка», «Рип ван

---

<sup>496</sup> По Э. Вильям Вильсон // Там же. С. 273.

<sup>497</sup> По Э. Чёрный кот // Там же. С. 482.

Винкль», «Легенда о Сонной Лощине» и «Дом с привидениями» ведётся от лица таинственного Дитриха Никербокера – «искреннего доброжелателя и преданного слуги общества»<sup>498</sup>. Но если Ирвинг применяет приём ненадёжного рассказчика для того, чтобы создать эффект непринуждённости и простоты в плане восприятия читателем, а также чтобы передать комичность некоторых ситуаций, то Э. По обращается к этому приёму для нагнетания ощущения тайны и страха в своих новеллах.

В целом повествование от первого лица подразумевает, что у читателя складывается собственный образ рассказчика, соответствующий специфике его восприятия; что в своём сознании читатель подвергает коррекции реальность, репрезентируемую рассказчиком, и выстраивает истинную картину событий.

В «арабесках» «Метценгерштейн», «Маска Красной смерти» и «Прыг-Скок», которые строятся как повествование от третьего лица, нарратор выступает как нейтральная фигура, находящаяся вне времени и вне пространства этих произведений. Нарратор является объективным наблюдателем за жизнью персонажей. Он «всё о них знает, сопоставляет, противопоставляет и оценивает»<sup>499</sup>, используя свою «вненаходимость»<sup>500</sup> для их окончательного осмысления и резюмирования происходящего. Его всеобъемлющий кругозор «обладает по сравнению с кругозорами персонажей огромным и принципиальным избытком»<sup>501</sup>.

Для повествования от третьего лица характерны большая степень объективности, относительные полнота и беспристрастность в описании внутреннего мира других персонажей, в изображении окружающего их мира, в объяснении их действий.

Таким образом, повествование в «арабесках» Э. По ведётся с разных точек зрения: как от лица нейтральной фигуры нарратора, который выступает в качестве объективного наблюдателя за жизнью персонажей, так и от первого лица, что

<sup>498</sup> Ирвинг В. История Нью-Йорка. М., 1968. С. VIII.

<sup>499</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х–1970-х гг. – 2002. М., 1997-2012. С. 82.

<sup>500</sup> См.: Там же. С. 6-300.

<sup>501</sup> Там же. С. 82.

позволяет герою-рассказчику выражать свои мысли и чувства, рефлексировать, а также оценивать происходящие события, хоть и не всегда объективно.

Приём ненадёжного рассказчика, используемый Эдгаром По в ряде произведений («Береника», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот», «Бес противоречия»), довольно популярен среди авторов готического романа. Однако в том, что герои По приукрашивают излагаемые ими события и додумывают недостающие детали, нет умысла – они делают это в силу психического расстройства. Поэтому американский писатель обращается к приёму ненадёжного рассказчика не столько следуя готической традиции, сколько для нагнетания ощущения тайны и страха в своих новеллах.

### 3.5.2. Особенности психологизма

«...Ко многому из того, что было затем открыто Фрейдом, литература пришла раньше, осмыслив это не на языке психологии или какой-либо науки, а на своем образном языке»<sup>502</sup>. Речь идёт о художественном психологизме, который «выступает в качестве непосредственных целей и задач писателя и рассматривается как специальная разработка способов и форм художественного (словесно-образного) воплощения внутреннего мира человека»<sup>503</sup>.

Так, областью преимущественного интереса для Э. По, помимо загадок смерти, была психика человека. По словам В.Я. Брюсова, в «арабесках» По можно найти «настоящие откровения о глубинах нашей психики, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешёнными проблемами науки»<sup>504</sup>. Ю.В. Ковалёв называл произведения По «исследованиями,

---

<sup>502</sup> *Проскурнин Б.М.* Художественный психологизм до и после Фрейда // Психология будущего. Пермь, 2008. URL: <https://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol1/3/5.pdf> (дата обращения – 3.03.2020).

<sup>503</sup> Там же.

<sup>504</sup> *Брюсов В.Я.* Предисловие переводчика // По Э. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы Эдгара По в переводе Валерия Брюсова. Харьков, 1995. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/243326/read?gkwJWQ1J> (дата обращения – 09.04.2020).

основанными на тщательном наблюдении и анализе человеческой психики»<sup>505</sup>. От «готики» Э. По шёл к осмыслению некоторых специфических сторон человеческого бытия, тайн человеческого подсознания. «...Так как, в силу своего характера, он тянулся к странному и мрачному, то и решил стать интерпретатором этих могучих чувств и частых событий, которые сопровождаются болью, а не удовольствием; уничтожением, а не расцветом жизни; ужасом, а не покоем...»<sup>506</sup>, – отмечал Г.Ф. Лавкрафт. «На страницах своих произведений По изображал мрачные и трагические события. Это связано с тем, что именно они проявляют подсознательные тяготения человека к боли, саморазрушению и ужасу»<sup>507</sup>.

По справедливому замечанию известного отечественного исследователя английской литературы Н.А. Соловьёвой, традиция готического романа включает в себя мотив девиантного поведения героя, который становится двигателем сюжета; воссоздание глубин болезненного сознания<sup>508</sup> и др. Следуя готической традиции, Э. По тоже изображает «запредельный, потусторонний мир как царство призраков и кошмаров, властвующих над земными судьбами людей»<sup>509</sup>. Кроме того, личный опыт американского автора, обретённый им в житейских испытаниях, давал ему богатый материал для размышлений над многосложностью человеческого сознания и странностями тех отражений, которые возникают в нём в ответ на пережитое. Так, «центральной фигурой в произведениях По сделался неврастеник и ипохондрик, преследуемый кровосмесительными фантазиями мистик, жертва наркотического дурмана и суеверных страхов»<sup>510</sup>. Однако девиантное поведение героев Э. По продиктовано несколькими факторами (угроза здоровью/жизни, психическое расстройство,

<sup>505</sup> Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 201-202.

<sup>506</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).

<sup>507</sup> Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. 2020. Вып. 1 (44). С. 43.

<sup>508</sup> См.: Соловьёва Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988. С. 85.

<sup>509</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. Николюкин А.Н. М., 2001. С. 1123.

<sup>510</sup> Аллен Г. Эдгар По. М., 1984. С. 185.

алкогольное/наркотическое опьянение), которые мы рассмотрим на примере некоторых «арабесок» писателя.

Герои новелл «Колодец и маятник» и «Заживо погребённые» балансируют на грани жизни и смерти, а значит, находятся в состоянии сильнейшего стресса. Поначалу они не желают мириться со своей страшной участью, но затем ими овладевает полнейшая безнадежность. «Я ловил ртом воздух! Я задыхался <...>! – вспоминает герой «Колодца и маятника». – С воплем отшатнулся я от колодца, спрятал лицо в ладонях и горько заплакал <...>. Я не сопротивлялся более, но муки души вылились в громком, долгом, отчаянном крике»<sup>511</sup>. Э. По мастерски передаёт ощущение ужаса находящегося в смертельной опасности героя «Колодца и маятника». «Вниз – всё вниз сползал он, – рассказывает герой о неумолимом приближении маятника. – С сумасшедшей радостью противопоставлял я скорость взмаха и скорость спуска. Вправо – влево – во всю ширь! – со скрежетом преисподней к моему сердцу, крадучись, словно тигр. Я то хохотал, то рыдал, уступая смене своих порывов. Вниз, уверенно, непреклонно вниз <...>! Вниз, непрерывно, неумолимо вниз! Я задыхался и обмирал от каждого его разлёта. У меня всё обрывалось внутри от каждого взмаха. Мои глаза провожали его вбок и вверх с нелепым пылом совершенного отчаяния. Я жмурился, когда он спускался, хотя смерть была бы избавленьем, о! несказанным избавленьем от мук»<sup>512</sup>.

Герой «Заживо погребённых» прилагает всевозможные усилия, чтобы выбраться из гроба: «Я извивался и корчился, силясь откинуть крышку: но она даже не шелохнулась. <...> Я вновь попытался крикнуть; и крик, вопль, исполненный смертного страдания, огласил царство подземной ночи»<sup>513</sup>. Обнаружив себя не в гробу, а на койке каюты грузового судна, герой тем не менее признаётся, что пережил такие страдания, словно его на самом деле похоронили заживо. Однако эта «ужасная, невыносимая пытка»<sup>514</sup> стала для него своего рода

<sup>511</sup> По Э. Колодец и маятник // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 441-442.

<sup>512</sup> Там же. С. 438.

<sup>513</sup> По Э. Заживо погребённые // Там же. С. 502.

<sup>514</sup> Там же. С. 503.

шоковой терапией. «Сильнейшее потрясение вызвало неизбежный перелом»<sup>515</sup> в рассудке героя. Таким образом, он обрёл душевную гармонию и навсегда избавился не только от тафофобии, но и от каталепсии, которая была, скорее, следствием страха погребения заживо, нежели его причиной.

У героев ряда «арабесок» («Береника», «Падение дома Ашероув», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель» и «Бес противоречия») Э. По наблюдается в той или иной степени психическое расстройство, являющееся мотивом страшных событий и жестоких преступлений. В качестве отправной точки патологических изменений в сознании персонажей выступает либо болезнь – непременно неизлечимая, – либо склонность к «перверсности» (см. п. 2.1. Главы 2).

Например, Эгей из новеллы «Береника» серьёзно болен редкой формой моноμανии. В медицине мономанией называют навязчивую или чрезмерную увлечённость одной идеей или субъектом. По мнению А.М. Зверева, слово «мономанья» является ключевым в новелле, так как определяет её поэтику<sup>516</sup>. Под влиянием болезни Эгей видел в своей возлюбленной, тоже поражённой множеством недугов, «не живую Беренику во плоти, а Беренику-грёзу; не земное существо, а некий его символ, не женщину, которой нельзя было не восхищаться, а явление, которое можно анализировать»<sup>517</sup>. Он подробно рассказывает, как «жадно упивался»<sup>518</sup> переменами, произошедшими в её облике: мертвенно бледным лбом, стеклянным взглядом погасших глаз и истончившимися бескровными губами. Неизменными оставались лишь зубы девушки. На них-то герой и заиклился своё и без того обострённое внимание. «Чего только нет в подлунном мире, а я только об этих зубах и мог думать. Они манили меня, как безумца, одержимого одной лишь страстью. И видение это поглотило интерес ко всему на свете, так что всё остальное потеряло всякое значение. Они мерещились мне, они, только они со всей их неповторимостью, стали смыслом всей моей

---

<sup>515</sup> Там же.

<sup>516</sup> См.: Зверев А.М. Эдгар Аллан По // История литературы США в 5 т. Т. 3. Литература середины XIX в. (поздний романтизм) / Гл. ред. Засурский Я.Н. – 2000. М., 1997-2009. С. 214.

<sup>517</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашероув: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 213.

<sup>518</sup> Там же.

душевной жизни»<sup>519</sup>, – сокрушается Эгей, уверенный, что если зубы Береники достанутся ему, то он вновь обретёт рассудок.

В кульминации новеллы феномен безумия выполняет функцию создания двойного хронотопа (этот мир и мир воображаемый). После смерти и похорон Береники Эгей, перепутав, возможно, реальность и фантазию, раскопал могилу возлюбленной и стоматологическими инструментами вырвал все тридцать два её зуба. По возвращении домой герой впал в состояние «волшебного транса»<sup>520</sup>. Он словно забыл о своём преступлении. Он уверен, что после похорон Береники никуда не выходил из библиотеки. Он не замечает ни перепачканную землёй и кровью одежду, ни исцарапанные руки. Лишь шкатулка с зубоврачебными инструментами (Эгей недоумевает, как она попала к нему) и подчёркнутая в раскрытой книге знаменательная фраза «Мне говорили собратья, что, если я навещу могилу подруги, горе моё исцелится», ставшая эпитафией новеллы, наводят героя на мысль, что он «в чём-то замешан»<sup>521</sup>. И лишь когда слуга сообщает ему об осквернённой могиле похороненной заживо (!) Береники и указывает на его внешний вид, Эгей возвращается в реальность.

«Если бы кто-то смог вылечить Ашера, то можно было бы спасти всё человечество»<sup>522</sup>, – уверен Ч. Хейнз. Сам Родерик Ашер считает свой недуг то родовым проклятием, от которого нет лекарства, то обычным нервным расстройством, которое скоро пройдёт. Все «основные» пять чувств, отражающие объективную реальность, у Ашера болезненно обострены. Психиатры называют этот феномен гиперестезией (болезненное обострение элементарной чувствительности). Заболевание имеет ярко выраженные симптомы, и у Ашера наблюдаются некоторые из них. Он «переносит только совершенно пресную пищу»<sup>523</sup> (это гипергевзия – чрезмерная вкусовая чувствительность); «одеваться

---

<sup>519</sup> Там же. С. 214.

<sup>520</sup> *Gargano J.W.* The Masquerade Vision in Poe's Short Stories. Baltimore, 1977. URL: <http://www.eapoe.org/papers/PSBLCTRS/pl19761.htm> (дата обращения – 26.06.2016).

<sup>521</sup> По Э. Береника // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 216.

<sup>522</sup> *Haines Ch.* Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974. P. 46.

<sup>523</sup> По Э. Падение дома Ашеро́в // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 260.



может далеко не во всякие ткани»<sup>524</sup> (это гипернафия – болезненное обострение осязания); «цветы угнетают его своим запахом»<sup>525</sup> (это гиперосмия – болезненное обострение обоняния); «даже неяркий свет для него пытка»<sup>526</sup> (это гиперопсия – болезненное обострение зрительных ощущений); «и лишь немногие звуки – звуки струнных инструментов – не внушают ему отвращения»<sup>527</sup> (это гиперракузия – болезненное обострение слуха). Более того, Родерик Ашер испытывает страх не только перед смертью, но и перед жизнью: «...вот что заранее отнимает у меня силы и достоинство, я знаю – рано или поздно придёт час, когда я разом лишусь и рассудка и жизни в схватке с этим мрачным призраком – СТРАХОМ»<sup>528</sup>.

Психическое расстройство Родерика Ашера наложило отпечаток на его творчество: «всё было озарено потусторонним отблеском какой-то страстной, безудержной отчуждённости от всего земного»<sup>529</sup>. Его песни – странные, его картины – мрачные и непонятные. «Если удавалось когда-либо человеку выразить красками на холсте чистую идею, человек этот был Родерик Ашер»<sup>530</sup>. Рассказчик отмечает, что эти картины превосходили по фееричности даже «кошмарную» живопись И.Г. Фюсли (1741–1825) с его пристрастием к теме потустороннего. Гибель души Ашера становится ещё более очевидной благодаря вплетённому в канву новеллы стихотворению «Обитель привидений» («The Haunted Palace», 1839), автором которого, согласно сюжету «Падения дома Ашеров», является сам Ашер. В стихотворении представлена история князя Разума, свергнутого с трона духами зла. По словам По, обитель привидений – это метафоричный образ помутившегося рассудка<sup>531</sup>.

Состояние нервно-психического расстройства Ашера к финалу новеллы усугубляется, о чём свидетельствует последний монолог героя, больше похожий на бред сумасшедшего: «Теперь слышишь?.. Да, слышу, давно уже слышу.

---

<sup>524</sup> Там же.

<sup>525</sup> Там же.

<sup>526</sup> Там же.

<sup>527</sup> Там же.

<sup>528</sup> Там же.

<sup>529</sup> Там же. С. 262.

<sup>530</sup> Там же.

<sup>531</sup> См.: Edgar Allan Poe to Rufus Wilmot Griswold (May 29, 1841). URL: <http://www.eapoe.org/works/letters/p4105290.htm> (дата обращения – 6.04.2017).

Долго... долго... долго... сколько минут, сколько часов, сколько дней я это слышал... и всё же не смел... о я несчастный, я трус и ничтожество!.. я не смел... НЕ СМЕЛ сказать! МЫ ПОХОРОНИЛИ ЕЁ ЗАЖИВО <...>! О, куда мне бежать? Везде она меня настигнет! Ведь она спешит ко мне с укором – зачем я поторопился? Вот её шаги на лестнице! Вот уже я слышу, как тяжело, страшно стучит её сердце! Безумец! <...> БЕЗУМЕЦ! ГОВОРЮ ТЕБЕ, ОНА ЗДЕСЬ, ЗА ДВЕРЬЮ!»<sup>532</sup> Пунктуационно-интонационное оформление, а также графическое выделение ключевых слов служат здесь для имитации речи сумасшедшего, выражают характер эмоционального восприятия Ашером действительности.

Состояние «нестерпимого ужаса»<sup>533</sup>, в котором пребывает Родерик Ашер, оказывается заразительным для повествователя: «Я чувствовал, как медленно, но неотвратимо закрадываются и в мою душу его сумасбродные, фантастические и, однако же, неодолимо навязчивые страхи»<sup>534</sup>. Поэтому можно предположить, что появление в финале новеллы «умершей» леди Мэдилейн – это не более чем галлюцинация героев, так как в силу определённых обстоятельств, указанных в п. 3.2. Главы 3, она не смогла бы выбраться из подполья дома.

В финале новеллы Родерик Ашер становится «жертвой всех ужасов, которые он предчувствовал»<sup>535</sup>. В целом «Падение дома Ашеров» представляет собой, по мнению Г.П. Злобина, «парафразу распада личности, в которой интеллектуально-духовное начало получило однобокое, болезненное развитие в ущерб физическому»<sup>536</sup>.

В новелле «Вильям Вильсон» мы можем наблюдать «постепенное душевное и нравственное падение человека»<sup>537</sup>. Вильям Вильсон воспринимает внутриспсихические процессы, силы и конфликты как протекающие вне него и являющиеся внешними по отношению к нему. Расщепление сознания главного героя вносит в новеллу «оттенок некоего инобытия, вызывает ощущение

<sup>532</sup> По Э. Падение дома Ашеров // По Э. Падение дома Ашеров: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 271.

<sup>533</sup> Там же. С. 267.

<sup>534</sup> Там же.

<sup>535</sup> Там же. С. 272.

<sup>536</sup> Злобин Г.П. Эдгар По – романтик и рационалист // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 25.

<sup>537</sup> Там же.

фантазмагории, чего-то гнетущего и опасного»<sup>538</sup>. По мнению Н.А. Шогенцуковой, двойник Вильяма Вильсона, являясь его Сверх-Я, постоянно притесняет его лишь для того, чтобы вселить в него надежду, а не страх, «ведь до последнего момента Высшее в человеке стремится помочь ему, не отдавая его бездне»<sup>539</sup>. В «Вильяме Вильсоне» степень раздвоенности столь высока, что каждое сознание требует для себя отдельного физического существования.

Согласно Е.М. Мелетинскому, культурный герой «может иметь брата, иногда близнеца, чертами демоническими и комическими пародирующего его высокую активность благодаря неудачному подражанию или вследствие дурных намерений»<sup>540</sup>. Однако Э. По обращается в «Вильяме Вильсоне» к архаической форме реализации двойничества, наиболее характерной для готического романа: двойник, как правило, совпадает с героем по внешним признакам, но противоположен ему по моральным качествам, то есть антагонистичен ему. С.З. Агранович и И.В. Саморукова в своей работе «Двойничество» (2001) справедливо отмечают, что «все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти»<sup>541</sup>. Однако образ двойника отличается у Э. По нетривиальностью интерпретации: он выполняет разоблачительную функцию, поднимает проблему рефлексии и познания мира. Через двойничество писатель, по мнению Н.А. Шогенцуковой, пытался познать основы бытия – Простоту, Гармонию, Единство<sup>542</sup>.

Вильям Вильсон на протяжении всей новеллы задаётся вопросом, кем ему приходится другой Вильям Вильсон: мистическим двойником, галлюцинацией или выражением совести? Истинность первого предположения подтверждает сходство обоих Вильсонов: у них одинаковые имена, они родились в один и тот же день, их внешность, манеры и даже походка идентичны. «...Будь мы братья, мы бы, несомненно, должны были быть близнецами...»<sup>543</sup>, – резюмирует герой.

<sup>538</sup> Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 50.

<sup>539</sup> Там же. С. 51.

<sup>540</sup> Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2001. С. 34.

<sup>541</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара, 2001. С. 10.

<sup>542</sup> См.: Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. М., 1995. С. 49.

<sup>543</sup> По Э. Вильям Вильсон // По Э. Падение дома Ашерв: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 279.

Единственное отличие заключается в силе голоса: двойник всегда говорил только шёпотом. Второе предположение основано на эпизоде новеллы, в котором двойник навестил опьяневшего Вильсона в его доме. Прошептав на ухо герою его же имя, он исчез так же неожиданно, как и появился. И лишь в предсмертных словах второго Вильяма Вильсона («Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя»<sup>544</sup>), раненого первым Вильямом Вильсоном, раскрывается интрига новеллы: двойник – это совесть героя. Чем скандальнее поведение Вильяма Вильсона, чем настойчивее «многозначительный шёпот» его совести, тем сильнее он эту совесть ненавидит и тем дальше пытается от неё убежать, но не спасается ни в одном из городов мира. А.Н. Николукин убеждён, что этот «бесконечный бег»<sup>545</sup> героя символизирует внутренние сомнения и переживания современного человека. Вильям Вильсон бежит не только от своей преступной совести, но и от своего века, от своего общества, от самого себя. Таким способом Э. По пытался выразить свой романтический протест против современных условий человеческого существования<sup>546</sup>.

Герой новеллы «Сердце-обличитель», пытаясь доказать нам своё психическое здоровье, уже в самом начале убедит нас, что он действительно невменяем. «Правда! Я нервный – очень даже нервный, просто до ужаса, таким уж уродился, – оправдывается герой, – но как можно называть меня сумасшедшим? <...> Я слышал всё, что совершалось на небе и на земле. Я слышал многое, что совершалось в аду. Какой я после этого сумасшедший?»<sup>547</sup> Своеобразие манеры повествования героя, заключающееся в повторах слов, большом количестве восклицательных предложений (38 на 6 страниц произведения), предельно скрупулёзном описании преступления, а также настойчивых заверениях в адекватности, подтверждает помешательство героя.

---

<sup>544</sup> Там же. С. 292.

<sup>545</sup> Николукин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 211.

<sup>546</sup> См.: Там же. С. 212.

<sup>547</sup> По Э. Сердце-обличитель // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 443.

«Слушайте же! – призывает он. – И обратите внимание, сколь здраво, сколь рассудительно могу я рассказать всё от начала и до конца»<sup>548</sup>.

Окончательно убедиться в том, что герой «Сердца-обличителя» психически нездоров, мы можем в кульминации новеллы. Герой всё отчётливее слышит биение сердца убитого им старика. Этот «тихий, глухой, частый стук – очень похожий на тиканье часов, если их завернуть в вату»<sup>549</sup>, – нарастает и становится «всё громче – громче – громче!»<sup>550</sup> С этого момента каждая реплика убийцы – восклицательная; она словно звучит в унисон с ударами сердца старика: «Господи всемогущий!.. Нет, нет! <...> Вот... опять!.. Чу! Громче! Громче! Громче! Громче!..»<sup>551</sup> Такая эмоциональная речь способствует тому, что читатель воспринимает события, происходящие в новелле, через призму психики главного героя, ассоциирует себя с ним и переживает его эмоции и чувства. Более того, нарастающий стук, который слышит герой, не может принадлежать сердцу старика: старик мёртв, следовательно, его сердце не может биться. Мы склоняемся к тому, что убийца слышит своё собственное сердце, которое стучит все громче и чаще от страха и волнения.

Герою «Беса противоречия», как и герою «Сердца-обличителя», тоже удаётся совершить идеальное убийство. «Я не оставил и тени улики, при помощи которой возможно было бы осудить меня за преступление или даже заподозрить в нём»<sup>552</sup>, – уверяет он. Однако мысль о собственной безопасности вскоре начинает угнетать героя своей неотвязностью. «Бес противоречия» подталкивает его к признанию. Пытаясь избавиться от «этого кошмара»<sup>553</sup>, герой бежит по улице, вызывая подозрение у прохожих. Тем не менее он винит себя не за убийство человека, а за невозможность противостоять натиску «беса противоречия», жертвой которого он себя называет: «...как мне показалось, некий невидимый дьявол ударил меня своею широкой ладонью в спину. Долго скрываема тайна

---

<sup>548</sup> Там же.

<sup>549</sup> Там же. С. 447.

<sup>550</sup> Там же. С. 448.

<sup>551</sup> Там же.

<sup>552</sup> По Э. Бес противоречия // Там же. С. 583.

<sup>553</sup> Там же. С. 584.

вырвалась из моей души»<sup>554</sup>. Однако, несмотря на здравые рассуждения героя о природе «беса», его поведение указывает на явные отклонения в психике.

Герои «Лигейи» и «Чёрного кота» находятся в состоянии наркотического или алкогольного опьянения. Так, будучи «вне себя от возбуждения, вызванного особенно большой дозой опиума»<sup>555</sup> герой новеллы «Лигейя» видит расплывчатую тень и слышит лёгкие шаги в комнате, где умирает его вторая жена леди Ровена. Через несколько дней, после её смерти, он, снова находясь под действием опиума, утверждает, что Ровена воскресла, да ещё и в облике его первой жены, тоже когда-то умершей. «...Восстав с ложа, неверными шагами, не открывая глаз, словно в дурмане тяжкого сна, фигура, завёрнутая в саван, выступила на самую середину комнаты! <...> И тогда медленно раскрылись глаза стоявшей предо мной фигуры. <...> Это они – огромные, и чёрные, и пылающие глаза моей потерянной возлюбленной... леди... ЛЕДИ ЛИГЕЙИ!»<sup>556</sup> – вспоминает он.

Что касается алкоголя, то герой «Чёрного кота» им злоупотребляет. Однако если в Библии вино отождествляется с кровью Христа, то в новелле Э. По этот напиток представлен как способ изобличения «тёмных» качеств героя. Находясь под воздействием винных паров, он совершает такие поступки, на которые, как ему казалось раньше, он не способен. Алкоголь уничтожает героя.

А.М. Зверев в статье «Вдохновенная математика Эдгара По» (2003) пишет: «Фантастические ситуации и жестокие развязки его новелл, где страх изображён, кажется, во всех своих проявлениях, всегда заключают в себе характерную для романтиков мысль о неотвратимости и трагизме разлада с бытиём»<sup>557</sup>. Кроме того, По «была хорошо известна борьба между добром и злом, существующая в каждом человеке»<sup>558</sup>. Оттого в новелле «Чёрный кот» действия героя носят дисгармоничный характер, противоречащий его устремлениям: он накинуд

---

<sup>554</sup> Там же.

<sup>555</sup> По Э. Лигейя // Там же. С. 250.

<sup>556</sup> Там же. С. 253-254.

<sup>557</sup> Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 19.

<sup>558</sup> *Porges I.* Edgar Allan Poe / Adapt by J.K. Cooper. N.Y., 1969. P. 102.

Плутону на шею петлю и повесил его на дереве в саду, потому что знал, какой совершает грех – грех, обрекающий его бессмертную душу на проклятие. Герой не считает себя садистом и винит в убийстве животного «беса противоречия»: «Эта непостижимая склонность души к самоистязанию – к насилию над собственным своим естеством, склонность творить зло ради зла – и побудила меня довести до конца мучительство над бессловесной тварью»<sup>559</sup>.

Приютив другого кота из чувства вины перед Плутоном, герой вскоре понял, что тяготится своей находкой. «...Не знаю, как и почему это случилось, – его очевидная любовь вызывала во мне лишь отвращение и досаду. Мало-помалу эти чувства вылились в злейшую ненависть. <...> Мною овладело неизъяснимое омерзение...»<sup>560</sup>, – делится он своими чувствами. Когда «новый» кот неизвестным образом лишился глаза, как и Плутон, ненависть только возросла и, более того, распространилась на всё сущее вообще. По справедливому мнению исследователей, разум и совесть героя находятся в процессе диссоциации, и падение в пропасть, сумасшествие или смерть – естественное завершение этого процесса<sup>561</sup>.

На американском литературном рынке того времени были востребованы темы психологии преступления, описание переживаний убийцы. Так, Э. По мастерски передаёт читателю хладнокровие героев «Сердца-обличителя» и «Чёрного кота», пытающихся скрыть следы своих злодеяний. «...Я был уверен, что тайник невозможно обнаружить, и чувствовал себя преспокойно <...>. Я не повёл и бровью. Сердце моё билось так ровно, будто я спал сном праведника <...>. Сердце моё ликовало...»<sup>562</sup>, – рассказывает герой «Чёрного кота», зарубивший свою супругу и захоронивший её труп в подвале, о своей невозмутимости во время обыска дома полицией. Однако «бес противоречия» и

<sup>559</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 484-485.

<sup>560</sup> Там же. С. 486.

<sup>561</sup> См.: Zayed G. Symbolism in Poe's Tales // Readings on Edgar Allan Poe / Ed. by B. Szumski. San Diego (Calif.), 1998. P. 85.

<sup>562</sup> По Э. Чёрный кот // Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 490.

здесь напомнил о себе: герой, «упиваясь своей безрассудной удалью»<sup>563</sup>, раскрыл свою страшную тайну и тем самым сдал себя в руки правосудия.

На протяжении всей новеллы психика и поведение героя меняются. Его действия расходятся с желаниями. «Бес противоречия» толкает героя на преступления, вину за которые он «запивает» ромом. Подобный диссонанс и аморальный образ жизни способствуют помутнению рассудка героя и, как следствие, появлению «кота-двойника», который, в свою очередь, приводит героя к гибели.

Использование Эдгаром По приёма ненадёжного рассказчика (повествование ведётся от лица персонажей) в «арабесках» «Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Лигейя», «Чёрный кот» и «Бес противоречия» может служить подтверждением тому, что эти «страшные» истории не являются достоверными. К тому же невероятные события, описанные в них (воскресение из мёртвых, существование двойника, реинкарнация и т.д.) могли произойти лишь в больном воображении героев, т.к. на самом деле, если, конечно, исключить мистическую составляющую (см. пп. 3.5.3. Главы 3), они просто невозможны! Более того, необходимо учесть и тот факт, что в американской «готике» объективная реальность зависит от субъективного восприятия персонажей, из-за чего рациональное объяснение сверхъестественных, на первый взгляд, явлений кажется ошибочным. Корни самых жестоких преступлений, по мнению писателей, кроются в тёмных областях человеческой психики, следствием чего и стал образ главного героя, которому суждено уничтожить своих близких. Вместе с тем американская «готика» сосредоточилась на проблеме двойственной природы человека, и эта тема была глубоко раскрыта Эдгаром По в его творчестве. Это означает, что психологический анализ, вне всякого сомнения, был не случайным продуктом, а сознательной целью американского писателя. Подтверждением тому служат рационализм построения «арабесок» «Колодец и маятник», «Заживо погребённые», «Береника», «Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон»,

---

<sup>563</sup> Там же.



«Сердце-обличитель», «Лигейя», «Чёрный кот» и «Бес противоречия», строгая логическая организация их сюжетов и персонажной системы.

Таким образом, склонность Э. По к изображению мрачных и трагических событий можно объяснить тем, что именно они, по мнению писателя, проявляют подсознательные тяготения человека к боли, саморазрушению и ужасу. Личный опыт писателя, обретённый им в житейских испытаниях, давал ему богатый материал для размышлений над многосложностью человеческого сознания и странностями тех отражений, которые возникают в нём в ответ на пережитое. Поэтому когда героям «арабесок» угрожает опасность, когда они пьяны или психически нездоровы, они демонстрируют девиантное поведение. Оно обусловлено не только присущим человеку инстинктом самосохранения, но и «перверсностью», побуждающей человека поступить не так, как было бы для него наиболее безопасно в сложившейся ситуации. Этот разработанный Эдгаром По феномен репрезентирует представление писателя об изначальной амбивалентности человеческой природы и мироздания в целом, об их имманентном стремлении к трансформациям, сопровождающимся перверсией (переосмыслением и переоценкой) прежних модусов бытия, что, в свою очередь, передает авторскую идею о невозможности однозначного истолкования судеб и событий с позиций человека, от которого скрыт провиденциальный смысл происходящего в мире. Таким образом, в «арабесках» Э. По объективная реальность зависит от субъективного восприятия персонажей, из-за чего рациональное объяснение сверхъестественных, на первый взгляд, явлений кажется ошибочным.

### **3.5.3. Игра реального и ирреального в нарративе**

«Постоянная смена положений и понятий, когда утверждается вера в сверхъестественное и тут же опровергается, когда объясняемое сверхъестественное и непостижимое объединяются вместе и неразличимы, на первый план в повествовании выдвигается тезис об исключительной

чувствительности, эмоциональности, мешающей обычному рациональному объяснению происходящего»<sup>564</sup>. Однако известный эмпиризм, присущий английскому менталитету, ещё до наступления XIX века с его естественнонаучным пафосом, побуждал романистов искать и находить естественные объяснения некоторым таинственным и ужасным перипетиям готического романа. «С наступлением новых, просвещённых времён сколько-нибудь подтверждённые надёжными свидетельствами рассказы о сверхъестественном сделались столь редкими, что скорее следует считать их очевидцев жертвами странной и преходящей иллюзии, нежели предположить, что поколебались и изменились законы природы»<sup>565</sup>, – пишет В. Скотт в эссе «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» («On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann», 1827).

Под ирреальным мы понимаем иллюзорную реальность, существующую в воображении персонажа. По мнению американского философа Н. Гудмена, восприятие человеком тех или иных явлений и событий «определённым образом отклоняется от знакомого, пригодного для использования мира, слепленного на скорую руку из фрагментов научной и художественной традиции и своей собственной борьбы за выживание»<sup>566</sup>. Таким образом, человек может принимать ирреальный мир за реальный и наоборот.

Французский литературовед Ц. Тодоров для обозначения реакции, вызываемой ирреальным, использует в своей работе «Введение в фантастическую литературу» («Introduction à la littérature fantastique», 1970) понятие «фантастическое». Согласно Ц. Тодорову, фантастическое возникает лишь в момент сомнения как читателя, так и литературного персонажа, которым предстоит решить, принадлежат ли воспринимаемые ими явления к общеустановленной реальности. Когда читатель, но только не сам герой,

<sup>564</sup> Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 236.

<sup>565</sup> Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч. в 20 т. Т. 20. М.-Л., 1965. URL: [http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20\\_6.txt](http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt) (дата обращения – 01.04.2020).

<sup>566</sup> Гудмен Н. Способы создания миров // Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С. 137-138.

принимает окончательное решение, а это, как правило, происходит в конце повествования, он покидает сферу фантастического. «Если он решает, что законы реальности не нарушены и позволяют объяснить описанные явления, тогда мы относим произведение к иному жанру – жанру необычного. Если же, наоборот, он решает, что следует допустить существование иных законов природы, с помощью которых можно объяснить явление, то мы вступаем в сферу чудесного»<sup>567</sup>, – пишет Тодоров. В рамках готической литературы исследователь выделяет два направления, чередующихся с фантастическим: необычное (ирреальное можно объяснить рациональным образом) и чудесное (ирреальное воспринимается как невозможное, сверхъестественное).

Г.В. Заломкина отмечает, что «фантастическое в “готике” оказывается одним из ключевых элементов выстраивания художественного мира, поскольку выступает как непереносимый атрибут специфического пространства-времени – готического хронотопа, который доминантно организует сюжетное развертывание»<sup>568</sup>.

Ирреальное у Э. По, как правило, имеет вполне реальную подоплёку. Это отчасти обусловлено тем, что, по словам критиков, По нельзя назвать мистиком: «мистик живёт тайной, он окутан ею; она занимает все его мысли, что особенно влияет на его зрительное восприятие»<sup>569</sup>, тогда как По является наблюдателем извне. По мнению Тодорова, с которым мы полностью согласны, почти все «арабески» американского писателя «относятся к жанру необычного, а несколько из них – к жанру чудесного»<sup>570</sup>. В большинстве его «арабесок», таких как «Лигейя», «Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон» и «Чёрный кот», ирреальное условно и является ирреальным лишь для персонажа. Оно «связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму»<sup>571</sup>; оно – плод большого воображения (см. пп. 3.5.2. Главы 3). Исключение

<sup>567</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 38.

<sup>568</sup> Заломкина Г.В. Готический миф. Самара, 2010. С. 98.

<sup>569</sup> Lowell J.R. Edgar A. Poe // The Works of the Late Edgar Allan Poe. In IV Vol. Vol. I. N.Y., 1850. URL: [www.eapoe.org/papers/misc1827/18500001.htm#fnvii01](http://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500001.htm#fnvii01) (дата обращения – 02.04.2020).

<sup>570</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 44.

<sup>571</sup> Там же. С. 43.

составляют новеллы «Метценгерштейн» и «Морелла», в которых ирреальные силы активно вмешиваются в жизнь героев. Герои здесь сталкиваются именно с непостижимым, со сверхъестественным, что продиктовано влиянием готического романа на творчество Э. По. В новеллах имеют место типичные для «готики» мотивы и темы: мрачный старинный замок, фамильное проклятие, двойничество, месть, склонность к суеверию. «Унаследовав весь соответствующий европейский фольклор, Америка имела дополнительные источники сверхъестественного, и легенды, повествовавшие о тёмной, таинственной стороне жизни, всегда считались достойной темой для литературы»<sup>572</sup>.

В новелле «Метценгерштейн» ирреальное заключается в образе коня. Этот образ – доминирующий, сюжетообразующий. Так, в начале новеллы говорится о загадочном древнем пророчестве, в котором, хоть и косвенно, но фигурирует конь. Затем мы узнаём о внезапном пожаре в конюшнях графа Берлифитцинга и его гибели. В то же время барон Метценгерштейн видит, как конь одного из Берлифитцингов, изображённый на гобелене в его замке, как бы оживает. «Шея его, прежде склонённая словно бы сочувственно над распростёртым телом господина, теперь вытянулась в сторону барона. Глаза, прежде невидные, сейчас смотрели осмысленно, совсем по-человечески, и в них странно мерцал яростный багровый огонь; а губы расвирепевшего коня растянулись, обнажая отвратительный мертвый оскал»<sup>573</sup>. Однако Метценгерштейн не принял во внимание те знаки, что посылала ему судьба. Не придав он значения и внезапно появившемуся у ворот его замка гигантскому огненно-рыжему коню, точь-в-точь как на гобелене. Этот вырвавшийся из пылающих конюшен конь с клеймом Вильяма Берлифитцинга, но не принадлежавший ему, – воплощение погибшего в огне графа Берлифитцинга (в начале новеллы Э. По упоминает о вере в переселение душ, или метемпсихозе). Поэтому символично и закономерно, что барон Метценгерштейн, возможный виновник гибели своего врага в пожаре, сам погибает в стенах своего замка, объятого пламенем: «...одним прыжком

---

<sup>572</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL:<http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).

<sup>573</sup> По Э. Метценгерштейн // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 192.

перенесясь через ворота и ров, конь вскочил на готовую рухнуть лестницу дворца и вместе с всадником исчез в бушующих вихрях пламени»<sup>574</sup>.

Метемпсихоз также является основой темой новеллы «Морелла». Душа Моррелы, умершей физически, переселяется в тело её новорождённой дочери. Как только герой произносит имя Мореллы на крестинах, желая наречь им дочь, что, по мнению исследователей, указывает на его подсознательное желание смерти девочки<sup>575</sup>, ребёнок со словами «Я здесь» падает замертво. «Так что же подвигло меня потревожить память мёртвой и погребённой? Какой демон подстрекнул меня произнести тот звук, одно воспоминание о котором заставляло багряную кровь потоками отхлынуть от висков к сердцу? Какой злой дух заговорил из недр моей души <...>?»<sup>576</sup> – рефлексировал герой, похоронив в семейном склепе свою дочь и не обнаружив там тела своей супруги.

Новелла «Лигейя» тоже может быть прочтена в контексте темы переселения душ, несмотря на то, что в пп. 3.5.2. настоящей главы мы исключили ирреальную составляющую, объяснив загадку воскресения бездыханной Ровены и её перевоплощения в умершую ранее Лигейю наркотическим опьянением героя. Тем не менее А.Х. Куинн предлагает мистическую трактовку произошедшего в финале новеллы. Он указывает на конфликт двух женщин, встретившихся в ином мире, чтобы бороться за любовь героя, и «победа Лигейи над соперницей – это победа бессмертного над бессмертным»<sup>577</sup>. Однако Э. Осипова считает эту новеллу мистификацией. «В “Лигейе” действительно зыбки приметы времени и пространства, вычурна форма, фантастичен интерьер, неестественно и подчёркнуто неправдоподобно изображение чувств и страстей <...>, – пишет она в своей книге «Загадки Эдгара По». – Но это можно рассматривать как выражение

---

<sup>574</sup> Там же. С. 196-197.

<sup>575</sup> Kennedy J.G. Poe, «Ligeia», and the Problem of Dying Women // *New Essays on Poe's Major Tales* / Ed. by K. Silverman. Cambridge [England]; N.Y., 1993. P. 119.

<sup>576</sup> По Э. Морелла // По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 222.

<sup>577</sup> Quinn A.H. Edgar Allan Poe: A Critical Biography. N.Y., 1969. URL: <https://www.eapoe.org/PAPERS/misc1921/quinncl1.htm> (дата обращения – 02.04.2020).

“эстетического мировидения” По <...>, как художественные приёмы для передачи иронии и пародирования романтических образцов»<sup>578</sup>.

«Адский барабанный грохот сердца» в новелле «Сердце-обличитель» мы интерпретируем с рациональной точки зрения (см. пп. 3.5.2. Главы 3), но Дж.Э. Рейли предполагает, что источником частого стука, который главный герой принимает за биение сердца старика, являются жуки-точильщики, обитающие в мёртвой древесине<sup>579</sup>. Они издают тикающие звуки, поэтому суеверные люди называют этих насекомых часами смерти и считают их стук дурным знаком. Таким образом, по мнению Рейли, «тихий, глухой, частый стук»<sup>580</sup>, что слышит герой той роковой ночью, знаменует скорую смерть не только старика, но и самого героя: он признался в содеянном, и теперь его повесят. «...Существует ряд печатных источников, из которых По мог бы узнать о звуках, издаваемых точильщиками, – утверждает Рейли. – Если какое-то литературное произведение и побудило его перенять “часы смерти” для использования в своей новелле, то наиболее вероятным кандидатом была бы “Естественная история Массачусетса” Генри Дэвида Торо»<sup>581</sup>. Действительно, Г.Д. Торо, рассуждая в своём эссе о гармонии между звуками насекомых и ритмами природы Новой Англии, упоминает точильщиков: «Каждый удар пульса происходит в одновременно с “пением” сверчка и тиканьем “часов смерти” в стене. Или поочерёдно, если хотите»<sup>582</sup>.

События новеллы «Чёрный кот», на наш взгляд, можно трактовать как с рациональной (см. пп. 3.5.2. Главы 3), так и с мистической точки зрения, поэтому мы проанализируем некоторые его темы в настоящем подпункте. На двойное прочтение новеллы настраивает и его заглавие, а именно спрятанные за ним мифологические образы. Используемая Эдгаром По символика лишь подчёркивает эту «двойственность». В «Чёрном коте» писатель демонстрирует

<sup>578</sup> *Осипова Э.Ф.* Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб., 2004. С. 23-24.

<sup>579</sup> *Reilly J.E.* The Lesser Death-Watch and «The Tell-Tale Heart». 1969. URL: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/jer19691.htm#tn0020> (дата обращения – 02.04.2020).

<sup>580</sup> *По Э.* Сердце-обличитель // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 445.

<sup>581</sup> *Reilly J.E.* The Lesser Death-Watch and «The Tell-Tale Heart». 1969. URL: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/jer19691.htm#tn0020> (дата обращения – 02.04.2020).

<sup>582</sup> Цит. по: Там же.

мышление алкозависимого человека, который пытается перенести ответственность за свою деградацию на некую таинственную, сверхъестественную силу, в связи с чем грань между реальным и ирреальным стирается и произведение обретает мистический подтекст.

На протяжении всей новеллы чёрный кот символизирует и дурное предзнаменование, и справедливое возмездие одновременно. Герой называет животное главным виновником произошедших с ним «некоторых чисто семейных событий»<sup>583</sup> и подкрепляет своё убеждение народной приметой, согласно которой всех чёрных котов испокон веков считают оборотнями. Действительно, в мифологии кот подобного окраса выступает как воплощение или помощник нечистой силы. Однако Н.А. Шогенцукова утверждает, что в новелле Э. По «чёрный цвет для кота не символичен в традиционном смысле»<sup>584</sup>, что «он нужен для создания особой мистической, пугающей атмосферы»<sup>585</sup>. Кроме того, кошачий глаз способен менять цвет в зависимости от падающего на него света и потому в народе он считается обманчивым. Этим суеверием, вероятно, можно объяснить ужасный поступок героя: когда Плутон в ответ на грубость пьяного хозяина укусил его за руку, тот, разъярившись, вырезал коту глаз. А. Мисрахи уверена, что глаз Плутона – это завуалированное «я» самого героя, поскольку и слово «глаз» (англ. «eye»), и слово «я» (англ. «I») идентичны в артикуляции английского языка<sup>586</sup>.

Пожар, случившийся в доме героя в ночь после хладнокровного убийства им Плутона, можно интерпретировать не только как стечение обстоятельств, но и как наказание свыше: на неповреждённой штукатурке единственно уцелевшей межкомнатной перегородки герой увидел знак – что-то вроде изображения огромного кота с верёвкой на шее. Таким образом, «чёрный кот – символ прежней любви героя ко всему живому – повешенный, уничтоженный, всё равно не

<sup>583</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 482.

<sup>584</sup> Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Эдгар По, Герман Мелвилл, Джон Гарднер. М., 1995. С. 50.

<sup>585</sup> Там же.

<sup>586</sup> Мисрахи А. Эдгар Аллан По. М., 2007. С. 197.

оставляет его, напоминая ему о себе, пусть слабым, отпечатком на стене»<sup>587</sup>, которому герой нашёл вполне логичное объяснение. По мнению исследователей, «пожар символизирует процессы во Вселенной, характеризуемые постоянной борьбой, которая может закончиться только с прекращением существования»<sup>588</sup>. Символизируя перерождение и очищение, огонь напоминает и об адском пламени, сжигающем грешников. Пожаром также ознаменованы конец прежней жизни, в которой герой был палачом, и начало новой – в которой он станет жертвой «похожего кота той же породы»<sup>589</sup>, но с грязно-белым пятном на груди.

Если герой отзывается о Плуtone в положительном ключе и даже раскаивается в его убийстве, то второй кот, безымянный, становится для него ненавистной «гнусной тварью»<sup>590</sup>. Лишившись одного глаза, он воспринимается героем как таинственный двойник Плутона, призванный совершить возмездие над ним, или как сам воскресший Плутон (на протяжении всей новеллы герой называет кота призраком). Считается, что появление такой «призрачной» кошки предвещает скорую смерть. Некоторые писатели-романтики взяли это суеверие за основу своих художественных произведений (Н.В. Гоголь «Старосветские помещики» (1835), Дж. Шеридан Ле Фаню «Белая кошка из Драмганниола» (1870)). Портретные характеристики обоих чёрных котов позволяют утверждать, что второй кот не является призраком первого: он материален и на его груди имеется белое пятно, которого у Плутона не было. Тем не менее постоянно пьяный герой ассоциирует это пятно с висельной петлёй, затянутой им на шею Плутона.

В целом оба кота у Э. По являются самыми обычными животными, всего лишь похожими друг на друга. Однако их образы претворяют собой отрицательные стороны человеческой природы, а те характеристики, которыми они наделены, указывают на злое начало этих образов и даже на их соотнесённость с

---

<sup>587</sup> Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Эдгар По, Герман Мелвилл, Джон Гарднер. М., 1995. С. 53.

<sup>588</sup> Пахолкина М.В. Эдгар По, литературный критик, поэт и прозаик, и традиции символизма. М., 2003. С. 49.

<sup>589</sup> По Э. Чёрный кот // По Э. Падение дома Ашероу: роман, рассказы. СПб., 2017. С. 486.

<sup>590</sup> Там же. С. 490.



адам. Так, с одной стороны, образ кота Плутона, неслучайно названного по имени древнеримского бога подземного царства мёртвых, схож с образом Дьявола, который, как и древнеримский бог, является из небытия и уводит живых людей за собой в преисподнюю. С другой стороны, кот у Э. По на идейном уровне подобен кошке карело-финского духа леса Хийси, которая хоть и олицетворяет зло, но заставляет преступников признаться в содеянном и совершает немало добрых дел. Несмотря на то, что сам Э. По не приветствовал иносказательность и старался избегать её, дабы не уничтожить вымысел, новелла «Чёрный кот», наряду с «Метценгерштейном» и «Сердцем-обличителем», всё же аллегорична: её идея таит в себе предупреждение о неизбежности возвращения зла к сотворившему его. В целом новелла соответствует убеждению Э. По в том, что «всякое действие рождает бесконечные следствия»<sup>591</sup>.

В заключение отметим, что ирреальное у Э. По, как правило, имеет вполне реальную подоплёку. В большинстве его «арабесок» оно – лишь иллюзорная реальность, плод больного воображения персонажа. Исключение в этом плане составляют «арабески» «Метценгерштейн», «Морелла», и в некоторой степени – «Лигейя», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот». Их герои сталкиваются с непостижимым, со сверхъестественным, что продиктовано влиянием готического романа на творчество Э. По. В этих новеллах имеют место типичные для «готики» мотивы и темы: мрачный старинный замок, фамильное проклятие, двойничество, месть, склонность к суеверию. В то же время «Метценгерштейн», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот» аллегоричны. Таким образом Э. По обращается «к нашей способности согласовывать самые не подходящие друг к другу вещи, реальные и нереальные, не более связанные, чем нечто и ничто, гораздо менее родственные, чем предмет и его тень»<sup>592</sup>.

Кроме того, в своих «арабесках» Э. По смещает акцент с ужаса внешнего на ужас внутренний, однако из-за погружения в глубины психики персонажей невозможно однозначно определить, рациональна природа этого ужаса или же

<sup>591</sup> По Э. Сила слов // По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 623.

<sup>592</sup> По Э. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма / Под ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1977. С. 126.

сверхъестественна. Действительно ли душа Лигейи вселилась в тело Ровены или это только опиумная грёза? Имел ли герой новеллы «Сердце-обличитель» настолько острый слух, что услышал, как бьётся сердце старика, или он сумасшедший? А может это жук-точильщик предсказывал герою скорую смерть? На самом ли деле белёсое пятно на груди «нового» кота приняло чёткое очертание виселицы или это алкогольная галлюцинация? Э. По предлагает читателю самому ответить на эти вопросы. Подобная двусмысленность ещё больше усиливает таинственность сюжета.

### Выводы по Главе 3

Чтобы установить особую связь между писателем и читателем, необходимо, по мнению Э. По, добиться волнения души читателя, поэтому все элементы произведения (объём, интонация, тема, место действия и т.д.), а также сюжет должны быть тщательно продуманы заблаговременно. Сам Э. По достигает волнения души читателя и при помощи категории Возвышенного, разработанной Э. Бёрком. Так, в «арабесках» имеют место некоторые явления и понятия, которые, согласно Бёрку, создают эффект Возвышенного: это Тьма и Неизвестность, Страх, Отрицательные состояния, Величина здания, Великолепие, Звук и Громкость, Крики животных. По не просто использует источники Возвышенного, но и передаёт «аффект», вызываемый ими, тем самым демонстрируя идею Бёрка о связи ужасного (безобразного) и возвышенного.

Безусловно, создавая свои «страшные» новеллы, Э. По во многом руководствовался установками, возникшими под влиянием готического романа. Однако писателем была разработана система персонажей, с одной стороны, берущая начало в готическом романе, а с другой, во многом оригинальная. Так, герои По – это творческие натуры, мечтатели, обыватели, вступившие в конфликт с окружающим миром, но рефлексия однажды переходит границу нормы и превращается в самоистязание. Присутствуют в «арабесках» Э. По и образы «готических злодеев», однако, на наш взгляд, они не являются злодеями как таковыми, а лишь близки этому образу в силу определённых обстоятельств (маниакальные изменения в психике персонажей, страх чего-то, ужас перед чем-то). Ключевую роль в судьбах главных героев играют их возлюбленные, иногда приходящиеся им родственницами.

Танатологические мотивы в «арабесках» Э. По берут начало не только в готической традиции, где смерть является одной из главных тем, но и в мировоззренческих и художественных особенностях творчества писателя. Эти мотивы отражают его повышенный интерес к трансцендентному, в том числе, к состоянию летаргического сна, становившегося причиной появления погребённых

заживо. Кроме того, Э. По, потеряв биологическую, а затем приёмную мать и предчувствуя скорую кончину заболевшей чахоткой супруги считал смерть самым печальным, но, тем не менее, наиболее поэтичным предметом на свете. Поэтому женским образам в творчестве Э. По не суждено жить долго и счастливо: они умирают в самом расцвете лет. Однако мужские образы у По тоже обречены на смерть, но, как правило, их смерть – это, скорее, возмездие за то зло, что они причинили другим.

Важным компонентом готического дискурса в творчестве Э. По является хронотоп. Так, категория времени осуществляет авторскую идею о разрушительном начале. Как форма бытия персонажей «арабесок» время может быть сюжетным (биографическое, историческое, календарное, суточное время) и индивидуальным (субъективное, психологическое время). Повествование у По развивается в разных временных пластах, которые накладываются друг на друга. Кроме того время как момент существования осознаётся персонажами, лишь когда их существование приближается к физической или духовной смерти.

Что касается категории художественного пространства, то в произведениях Э. По образ замка, предпочитаемый авторами английских готических романов, подвергается трансформации: действие «арабесок» разворачивается не только в замках, но и в старинных родовых поместьях, особняках, домах. Эдгаром По представлен и другой локус, свойственный готическому повествованию, – это подzemелье (подвал). Особое внимание писатель уделяет интерьеру. Немаловажную роль играет и окрестный пейзаж: он, как правило, безжизненный и тоскливый. Кроме того, пространство у Э. По выполняет сюжетобразующую функцию, так как в каждой «страшной» новелле имеет место трагическое событие, привязанное к определённому локусу. Через мотив замкнутости Э. По своеобразно поднимает в своём творчестве проблему отчуждения человека. Однако ограничение свободы персонажей носит не столько физический, сколько психологический характер. Замкнутый образ жизни приводит героев к кровосмешению, что позволяет говорить о характерном для «готики» мотиве инцеста.

Повествование в «арабесках» Э. По ведётся с разных точек зрения: как от лица нейтральной фигуры нарратора, который выступает в качестве объективного наблюдателя за жизнью персонажей, так и от первого лица, что позволяет герою-рассказчику выражать свои мысли и чувства, рефлексировать, а также оценивать происходящие события, хоть и не всегда объективно.

Приём ненадёжного рассказчика, используемый Эдгаром По в новеллах «Береника», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия», довольно популярен среди авторов готического романа. Однако в том, что герои По приукрашивают излагаемые ими события и додумывают недостающие детали, нет умысла – они делают это в силу психического расстройства. Поэтому американский писатель обращается к приёму ненадёжного рассказчика не столько следуя готической традиции, сколько для нагнетания ощущения тайны и страха в своих новеллах.

Склонность Э. По к изображению мрачных и трагических событий можно объяснить тем, что именно они, по мнению писателя, проявляют подсознательные тяготения человека к боли, саморазрушению и ужасу. Личный опыт писателя, обрётённый им в житейских испытаниях, давал ему богатый материал для размышлений над многосложностью человеческого сознания и странностями тех отражений, которые возникают в нём в ответ на пережитое. Поэтому когда героям «арабесок» угрожает опасность, когда они пьяны или психически нездоровы, они демонстрируют девиантное поведение. Оно обусловлено не только присущим человеку инстинктом самосохранения, но и «перверсностью», побуждающей человека поступить не так, как было бы для него наиболее безопасно в сложившейся ситуации. Этот разработанный Эдгаром По феномен репрезентирует его представление об изначальной амбивалентности человеческой природы и мироздания в целом, об их имманентном стремлении к трансформациям, сопровождающимся перверсией (переосмыслением и переоценкой) прежних модусов бытия, что, в свою очередь, передает авторскую идею о невозможности однозначного истолкования судеб и событий с позиций человека, от которого скрыт провиденциальный смысл происходящего в мире.

Таким образом, в «арабесках» Э. По объективная реальность зависит от субъективного восприятия персонажей, из-за чего рациональное объяснение сверхъестественных, на первый взгляд, явлений кажется ошибочным.

Ирреальное у Э. По, как правило, имеет вполне реальную подоплёку. В большинстве его «арабесок» ирреальное условно и является ирреальным лишь для персонажа. Оно – иллюзорная реальность, плод больного воображения. Исключение в этом плане составляют «арабески» «Метценгерштейн», «Морелла», и в некоторой степени – «Лигейя», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот». Их герои сталкиваются с непостижимым, со сверхъестественным, что продиктовано влиянием готического романа на творчество Э. По. Кроме того, в этих новеллах имеют место типичные для «готики» мотивы и темы: мрачный старинный замок, фамильное проклятие, двойничество, месть, склонность к суеверию. В то же время «Метценгерштейн» и «Чёрный кот» аллегоричны.

В своих «арабесках» Э. По смещает акцент с ужаса внешнего на ужас внутренний, однако из-за погружения в глубины психики персонажей невозможно однозначно определить, рациональна природа этого ужаса или же сверхъестественна. Э. По предлагает читателю самому ответить на этот вопрос. Подобная двусмысленность ещё больше усиливает таинственность сюжета.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Готическими (во Франции используется определение «чёрный роман») обычно называют художественные произведения, сюжет которых основан на атмосфере тайны и направлен на ощущение психологического напряжения читателя. Термин «готика» происходит от названия древнегерманских племён готов. В эпоху Просвещения считалось, что искусство Средних веков не имеет самостоятельного культурного значения, и в то же время Средневековье трактовалось как эпоха, уничтожившая многие произведения античности.

Как жанр литературы «готика» зародилась в начале XVIII века в Англии на фоне интереса преромантиков к культуре Средневековья и стала своеобразным протестом жаждущего свободы рационалистического общества против всевозможных ограничений в повествовании, бегством от слишком прагматичной реальности. Значительную роль в становлении литературной «готики» сыграла «кладбищенская» поэзия, навеянная мыслями об одиночестве, быстротечности земной жизни, танатологическими мотивами в садово-парковом искусстве, а также эстетикой надгробий и руин. Ещё одним явлением преромантической литературы, наряду с «кладбищенской» поэзией, стал готический роман. Большое влияние на английскую «готику» оказали немецкие романтики: И. Гёте, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, В. Гауф и др.

Феномен готической литературы можно объяснить как популярностью у читателей, так и генезисом готической традиции в целом – сначала из фольклорных, а затем из средневековых источников, связанных со страхом. Именно страх, по мнению Э. Бёрка, лежит в основе готического. Эту идею он подробно изложил в своём трактате «Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного» (1757).

Первым произведением, написанным в готическом жанре, принято считать опубликованный в 1764 году роман Г. Уолпола «Замок Отранто». В дальнейшем английский готический роман на каждом этапе своей эволюции – с середины XVIII до середины XIX вв. – совершенствовался, сохраняя при этом свои

основные жанровые характеристики и структурные особенности. Так, были написаны фантастическая повесть У. Бекфорда «Ватек» (1782), романы А. Радклиф («Удольфские тайны» (1794), «Итальянец» (1797) и др.), «Монах» (1796) М.Г. Льюиса, «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) М. Шелли, «Мельмот Скиталец» (1813-1817) Ч.Р. Мэтьюрина и т.д. Однако, начиная приблизительно с 1825 года, некогда востребованный готический жанр стал приходить в упадок. В 1860-х гг. он, постепенно утрачивая собственную форму, отчётливую эстетическую и нравственную задачи, трансформировался в литературу ужасов, невероятно популярную и сегодня.

Элементы старинных преданий, рыцарских романов, изображение замков и руин, подземелий со склепами, мрачных кладбищ и величественных соборов, вселяемый «Возвышенным» страх и ужас, мистицизм и мотив вмешательства в судьбы персонажей неведомых сил – всё это придаёт литературе мрачный и загадочный колорит и является отличительными чертами литературной «готики». Её определения и характеристики, содержащиеся в специализированных словарях и энциклопедиях позволяют сделать вывод о том, представления литературоведов о «готике» остаются в основе своей неизменными, хотя в настоящее время отмечается бóльшая глубина в объяснении концепции мира, присущей этому литературному явлению.

В XXI веке на тему готической традиции в зарубежной литературе было написано несколько научных трудов, авторы которых по-разному трактуют поэтику готического. Это происходит потому, что художественный текст, во многом благодаря своим жанровым, тематическим и идейным особенностям, обладает дискурсивным многообразием, то есть текст или совокупность текстов неизбежно вступают во взаимодействие с изменившейся культурной ситуацией, отличной от той, что их породила. Следовательно, Э. По создавал свои произведения под воздействием исторических, биографических и социально-культурных факторов, возродивших в его памяти идеи и образы уже прочитанного, увиденного, услышанного.



Исходя из вышесказанного и опираясь на лингвистические понимания дискурса как феномена коммуникации, готический дискурс в творчестве Э. По можно определить как процесс взаимодействия в авторском сознании готической традиции, философских и социально-политических тенденций в современной По Америке, особенностей авторского мироощущения, от которого напрямую зависит соотношение вымысла и действительности в произведении, и, наконец, интенций, обусловленных трагическими обстоятельствами личной жизни писателя.

Осознание опыта мировых революционных бурь конца XVIII столетия и их последствий сыграло первостепенную роль в формировании готического жанра в США, развивавшегося в русле романтизма. Однако, в отличие от европейцев, опозитизировавших «тёмное» Средневековье, американцы всячески отвергали свою историю, имевшую колониальный характер.

Основоположником американской литературной «готики» считается Ч.Б. Браун. Он и другие писатели, такие как В. Ирвинг, Н. Готорн, Э. По, У.Г. Симмс и др., сумели адаптировать основные элементы английского готического романа к историческим, социально-экономическим и культурным условиям современных им Соединённых Штатов Америки. При этом связь с первоисточником – с английской готической традицией – была не только сохранена, но и преломлена путём введения приёма ненадёжного рассказчика и мотивов одиночества, болезни, смерти, одержимости, погребения заживо и т.д. Это связано с тем, что отказ от привычной жизни, потеря прежних ценностей в результате социально-политических потрясений давали человеку возможность для саморазвития, но вместе с тем вызывали и чувство тревоги. Такая двойственность национального настроения того времени была глубоко раскрыта писателями и воплотилась в самых разнообразных картинах, образах и сюжетах американской литературы. Таким образом, эти мотивы стали лейтмотивами и объединили персонажей произведений, написанных в стиле жанра.

Творческое осмысление художественного опыта предшественников способствовало формированию у Э. По оригинальной художественной структуры

его творчества, базирующейся на целостной системе взаимодействующих литературных кодов. Наиболее влиятельными среди них оказываются коды британского и немецкого романтизма (Э.Т.А. Гофман, У. Вордсворт, С.Т. Кольридж, Дж.Г. Байрон, П.Б. Шелли, А. Радклиф, М.Г. Льюис, М. Шелли и др.). Большинство своих произведений По обязан именно английской готической традиции. И всё же формированию оригинального художественного мира Э. По способствовало не только освоение традиции английского готического романа, но и её взаимодействие с поэтикой раннего американского романтизма. Так, мотив «беса противоречия», а также образы героя-безумца и двойника являются семиотически значимыми, сквозными образами для Ч.Б. Брауна, В. Ирвинга и Э. По. Данный факт свидетельствует об участии этих образов и мотивов в создании особого готического дискурса в художественной прозе Э. По, совмещающего в себе как элементы английского готического романа (демонические мотивы, подземелье, тюрьма, старинный дом), так и сугубо национальные черты американской «готики» (мотив «беса противоречия», образ двойника как форма проявления психического расстройства, поэтика эмоциональной напряжённости повествования и др.).

Э. По продолжил готическую традицию в американской прозе и в то же время определил дальнейший путь её развития. Однако он не просто следовал традиции, у истоков которой стояли Г. Уолпол, А. Радклиф, Ч.Б. Браун и др., а сделал колоссальный вклад в дальнейшее формирование американской «готики». По разнообразил и усовершенствовал жанр рассказа, переосмыслил так называемую категорию Возвышенного и сместил фокус ужаса в своём творчестве от объективного к субъективному.

Обращение писателя к «готике» был продиктован как влиянием традиции готического романа, так и биографическими, историческими, социально-культурными факторами. Интерес к аномальным состояниям человека, к его аномальному поведению в определённых ситуациях побудили Э. По обратиться в своём творчестве к приёмам, заимствованным из готического романа.

Литературная «готика» как нельзя лучше отвечала мировоззрению писателя, в основе которого лежит представление о «perverseness» как имманентном и принципиальном свойстве человека и мира, обусловившем системные характеристики персонажей его «страшных» новелл. Человек у Э. По испытывает непреодолимую тягу к искажению миропорядка и уклонению от нормы. В связи с этим готический дискурс в творчестве По, хоть и наследует (в известной степени) традиции готического романа, но оказывается значительно более пессимистичным, чем готический роман в целом. В готическом романе конфликты строятся на столкновении героя с миром зла, а ужасное сводится к объективно зловещему и непостижимому. Однако, при определённых условиях, гармония в готическом романе теоретически восстановима, тогда как в эстетическом сознании Э. По она желанна, но невозможна – в силу врождённой склонности человека к ошибкам, противоречию и самоистязанию.

Ужасное в «арабесках» американского романтика – это, как правило, нечто субъективно переживаемое, связанное с особенностями психики персонажа или вызванное её отклонениями; это обречённость одинокой души, внутренний хаос, дисгармония разума и чувств. В модели мира Э. По Бог является «автором» идеи мироздания и его первым создателем, тем не менее современный человек, по мнению писателя, не является непосредственным созданием Бога («Первопричины»), так как человеческая сущность была изменена воздействием природных факторов («Вторичной Причины»). Отсюда следует, что Э. По видит в природном мире, частью которого человек является, отклонение от первоначального божественного замысла, однако данное отклонение заложено в природу человека самим Первотворцом. Тем самым противоречивость человека и его тенденция к уклонению от проторенных путей в системе воззрений Э. По может быть истолкована отнюдь не как «отпадение от Бога», а как воплощение Божественного замысла. Этой концептуальной особенностью трактовки человека определяется специфика готического дискурса Э. По.

Чтобы установить особую связь между писателем и читателем, необходимо, по мнению Э. По, добиться волнения души читателя, поэтому все элементы

произведения (объём, интонация, тема, место действия и т.д.), а также сюжет должны быть тщательно продуманы заблаговременно. Сам Э. По достигает волнения души читателя и при помощи категории Возвышенного, разработанной Э. Бёрком. Так, в «арабесках» имеют место некоторые явления и понятия, которые, согласно Бёрку, создают эффект Возвышенного: это Тьма и Неизвестность, Страх, Отрицательные состояния, Величина здания, Великолепие, Звук и Громкость, Крики животных. По не просто использует источники Возвышенного, но и передаёт «аффект», вызываемый ими, тем самым демонстрируя идею Бёрка о связи ужасного (безобразного) и возвышенного.

Безусловно, создавая свои «арабески», Э. По во многом руководствовался установками, возникшими под влиянием готического романа. Однако писателем была разработана система персонажей, с одной стороны, берущая начало в готическом романе, а с другой, во многом оригинальная. В «страшных» новеллах американского писателя представлены противоречивые, мятущиеся герои, которых нельзя однозначно отнести ни к положительным персонажам, ни к отрицательным. Так, герои По – это творческие натуры, мечтатели, обыватели, вступившие в конфликт с окружающим миром и добровольно оградившие себя от него стенами своих старинных родовых поместий. Но рефлексия, побудившая их вести замкнутый образ жизни, однажды переходит границу нормы и превращается в самоистязание. Иногда их затворничество бывает и вынужденным: герои обнаруживают себя в заколоченном гробу или в тюрьме. Присутствуют в «арабесках» Э. По и образы «готических злодеев», однако, на наш взгляд, они не являются злодеями как таковыми, а лишь близки этому образу в силу определённых обстоятельств. Ключевую роль в судьбах главных героев играют их возлюбленные, иногда приходящиеся им родственницами.

Однако Э. По по-новому увидел причины, побудившие затворника стать затворником, злодея – злодеем и т.д. Это маниакальные изменения в психике персонажей, страх чего-то, ужас перед чем-то. Если в готическом романе ужасное сводится к объективно зловещему и непостижимому, то в «страшных» новеллах Э. По ужасное – это, как правило, нечто субъективно переживаемое, связанное с

особенностями психики персонажа или вызванное её отклонениями; это обречённость одинокой души, внутренний хаос, дисгармония разума и чувств. Это объясняется тем, что Э. По считает «perverseness» принципиальным для человеческого существа. Именно «perverseness» объединяет всех персонажей Э. По. Их системным признаком становится отклонение от нормы, трактуемое как имманентное свойство и человека, и земного мира.

Танатологические мотивы в «арабесках» Э. По берут начало не только в готической традиции, где смерть является одной из главных тем, но и в мировоззренческих и художественных особенностях творчества писателя. Эти мотивы отражают его повышенный интерес к трансцендентному, к состоянию летаргического сна становившегося причиной появления погребённых заживо. Кроме того, Э. По, потеряв биологическую, а затем приёмную мать и предчувствуя скорую кончину заболевшей чахоткой супруги считал смерть самым печальным, но, тем не менее, наиболее поэтичным предметом на свете. Поэтому женским образам в творчестве Э. По не суждено жить долго и счастливо: они умирают в самом расцвете лет. Однако мужские образы у По тоже обречены на смерть, но, как правило, их смерть является, скорее, возмездием за то зло, что они причинили другим..

Важным компонентом готического дискурса в творчестве Э. По является хронотоп. Так, категория времени осуществляет авторскую идею о разрушительном начале. Как форма бытия персонажей «арабесок» время может быть сюжетным (биографическое, историческое, календарное, суточное время) и индивидуальным (субъективное, психологическое время). Повествование у По развивается в разных временных пластах, которые накладываются друг на друга. Кроме того время как момент существования осознаётся персонажами, лишь когда их существование приближается к физической или духовной смерти.

Что касается категории художественного пространства, то в произведениях Э. По образ замка, предпочитаемый авторами английских готических романов, подвергается трансформации: действие «арабесок» разворачивается не только в замках, но и в старинных родовых поместьях, особняках, домах. Эдгаром По

представлен и другой локус, свойственный готическому повествованию, – это подzemелье (подвал). Особое внимание писатель уделяет интерьеру. Немаловажную роль играет и окрестный пейзаж: он, как правило, безжизненный и тоскливый. Кроме того, пространство у Э. По выполняет сюжетобразующую функцию, так как в каждой «страшной» новелле имеет место трагическое событие, привязанное к определённому локусу. Через мотив замкнутости Э. По своеобразно поднимает в своём творчестве проблему отчуждения человека. Однако ограничение свободы персонажей носит не столько физический, сколько психологический характер. Замкнутый образ жизни приводит героев к кровосмешению, что позволяет говорить о характерном для «готики» мотиве инцеста.

Повествование в «арабесках» Э. По ведётся с разных точек зрения: как от лица нейтральной фигуры нарратора, который выступает в качестве объективного наблюдателя за жизнью персонажей, так и от первого лица, что позволяет герою-рассказчику выражать свои мысли и чувства, рефлексировать, а также оценивать происходящие события, хоть и не всегда объективно. Приём ненадёжного рассказчика, используемый Эдгаром По в ряде произведений («Береника», «Вильям Вильсон», «Сердце-обличитель», «Чёрный кот» и «Бес противоречия»), довольно популярен среди авторов готического романа. Однако в том, что герои По приукрашивают излагаемые ими события и додумывают недостающие детали, нет умысла – они делают это в силу психического расстройства. Поэтому американский писатель обращается к приёму ненадёжного рассказчика не столько следуя готической традиции, сколько для нагнетания ощущения тайны и страха в своих новеллах.

Склонность Э. По к изображению мрачных и трагических событий можно объяснить тем, что именно они, по мнению писателя, проявляют подсознательные тяготения человека к боли, саморазрушению и ужасу. Личный опыт писателя, обрётённый им в житейских испытаниях, давал ему богатый материал для размышлений над многосложностью человеческого сознания и странностями тех отражений, которые возникают в нём в ответ на пережитое. Поэтому когда героям

«арабесок» угрожает опасность, когда они пьяны или психически нездоровы, они демонстрируют девиантное поведение. Оно обусловлено не только присущим человеку инстинктом самосохранения, но и «перверсностью», побуждающей человека поступить не так, как было бы для него наиболее безопасно в сложившейся ситуации. Этот разработанный Эдгаром По феномен репрезентирует представление писателя об изначальной амбивалентности человеческой природы и мироздания в целом, об их имманентном стремлении к трансформациям, сопровождающимся перверсией (переосмыслением и переоценкой) прежних модусов бытия, что, в свою очередь, передает авторскую идею о невозможности однозначного истолкования судеб и событий с позиций человека, от которого скрыт провиденциальный смысл происходящего в мире. Таким образом, в «арабесках» Э. По объективная реальность зависит от субъективного восприятия персонажей, из-за чего рациональное объяснение сверхъестественных, на первый взгляд, явлений кажется ошибочным.

Тем не менее, ирреальное у Э. По, как правило, имеет вполне реальную подоплёку. В большинстве его «арабесок» ирреальное условно и является ирреальным лишь для персонажа. Оно – иллюзорная реальность, плод больного воображения. Исключение в этом плане составляют новеллы «Метценгерштейн», «Морелла», и в некоторой степени – «Лигейя», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот». Их герои сталкиваются с непостижимым, со сверхъестественным, что продиктовано влиянием готического романа на творчество Э. По. Кроме того, в этих новеллах имеют место типичные для «готики» мотивы и темы: мрачный старинный замок, фамильное проклятие, двойничество, месть, склонность к суевию. В то же время «Метценгерштейн», «Сердце-обличитель» и «Чёрный кот» аллегоричны (тяга преступника к саморазоблачению, казавшаяся столь странной с позиции обыденного сознания, имеет глубокий нравственный смысл, поскольку способствует справедливому возмездию). Это объясняется тем, что концепт «perverseness» выступает в художественном сознании Э. По как фактор формирования интегрального образа действительности на основе многообразных авторских заключений гносеологического, натурфилософского, этико-

эстетического и психологического характера. Концепт «perverseness» репрезентирует авторское представление об изначальной амбивалентности человеческой природы и мироздания в целом, об их имманентном стремлении к трансформациям, сопровождающимся перверсией (переосмыслением и переоценкой) прежних модусов бытия, что, в свою очередь, передает авторскую идею о невозможности однозначного истолкования судеб и событий с позиций человека, от которого скрыт провиденциальный смысл происходящего в мире.

В своих «арабесках» Э. По смещает акцент с ужаса внешнего на ужас внутренний, однако из-за погружения в глубины психики персонажей невозможно однозначно определить, рациональна природа этого ужаса или же сверхъестественна. Э. По предлагает читателю самому ответить на этот вопрос. Подобная двусмысленность ещё больше усиливает таинственность сюжета.

Особенности организации системы персонажей, использования готических локусов, изображения психологических процессов и субъективного времени персонажей, интерпретации танатологического мотива и принципа «достоверности повествования», игры реального и ирреального, характерной для нарратива «арабесок», позволяют нам говорить о готическом дискурсе в художественной прозе Э. По.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара, 2001.
2. Акرويد П. Эдгар Аллан По. Сгоревшая жизнь. М., 2012. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/279999/read?g2sCv8DJ> (дата обращения – 07.04.2020).
3. Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. Л., 1991.
4. Алефиренко Н.Ф. Текст и дискурс [Электронный ресурс]: уч. пособие для магистрантов / Н.Ф. Алефиренко, М.А. Голованёва, Е.Г. Озерова, И.И. Чумак-Жунь. М., 2013.
5. Аллен Г. Эдгар По. М., 1984.
6. Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956.
7. Апенко Е.М. «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По // «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По // Литература двух Америк. № 2. М., 2017.
8. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998.
9. Атарова К.Н. Поэзия и правда. Комментарии к романам // Radcliffe Ann. The Romance of the Forest. Jane Austen. Northanger Abbey. На английском языке. М., Радуга, 1983.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
11. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М., 1997-2012.
12. Бердяев Н.А. Вечность и время // Вестник Русского Христианского студенческого движения. № 3. Париж, 1935. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Вечность\\_и\\_время\\_\(Бердяев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Вечность_и_время_(Бердяев)) (дата обращения – 09.03.2020).
13. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979.

14. Брюсов В.Я. Предисловие переводчика // По Э. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы Эдгара По в переводе Валерия Брюсова. Харьков, 1995. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/243326/read?gkwJWQ1J> (дата обращения – 09.04.2020).
15. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
16. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
17. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972.
18. Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения // Пантеон. № 9. СПб., 1852. URL: <http://bodlers.ru/JeDGAR-ALLAN-PO-EGO-ZhIZN-I-PROIZVEDENIJa.html> (дата обращения – 02.11.2014).
19. Бологов П. Эдгар По и Всеволод Гаршин: одна болезнь, одна судьба. URL: <http://ncpz.ru/stat/130> (дата обращения – 07.04.2020).
20. Борхес Х.Л. О «Ватекке» Уильяма Бекфорда. Буэнос-Айрес, 1943. URL: <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14025.phtml> (дата обращения – 18.08.2018).
21. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004. С. 43.
22. Браун Ч.Б. Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы. М., 2016. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/484480/read?bd4XTrLk> (дата обращения – 10.05.2019).
23. Булатова А.А. Исторические корни и генезис жанра ужасов в американской литературе // История и археология. 2015. № 4. URL: <http://history.snauka.ru/2015/04/2102> (дата обращения – 08.09.2019).
24. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
25. Варгас Льоса М. Письма молодому романисту. СПб., 2006. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/168126/read?НННQ8NuF> (дата обращения – 01.04.2020).
26. Верн Ж. Эдгар По и его сочинения // Модный магазин. № 23-24. СПб., 1864.
27. Верхотурцева О.Е. Типология женских образов в романах Б. Акунина // Учёные записки Шандринского государственного педагогического

- института. Вып. 9. Филология. История. Краеведение. Шадринск, 2005. URL: <https://textarchive.ru/c-2651970-pall.html> (дата обращения – 27.07.2019).
28. Вершинин А.В., Луков Вл.А. Предромантическая литературная эстетика (тезаурусный анализ) // Тезаурусный анализ мировой культуры. Сб. науч. трудов. Вып. 9. М., 2007. URL: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/collections/ТАМК9/> (дата обращения – 01.03.2019).
  29. Вечканова М.И. Трансформация готической традиции в творчестве Джойс Кэрол Оутс (на материале малой прозы 1990-х – начала 2000-х годов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011.
  30. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж.Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008.
  31. Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986.
  32. Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П. «Американская мечта» и американская действительность. М., 1981.
  33. Головачёва И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / Под науч. ред. А.П. Ураковой. СПб., 2014.
  34. Гопман В.Л. «Литература серьёзная, значительная, нужная...» // Антология ужасов. В 4 т. Т. 1. Черкесск, 1991. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/gopman-literatura-sereznaaya.htm> (дата обращения – 25.08.2019).
  35. Гроссман Дж.Д. Эдгар Аллан По в России: легенда и литературное влияние. СПб., 1998.
  36. Гудмен Н. Способы создания миров // Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001.
  37. Гуо Х. Особенности дискурса художественного произведения // Молодой учёный. № 20 (154). Казань, 2017.
  38. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. СПб., 2016.

39. Джоши С.Т. Г.Ф. Лавкрафт. История жизни. Минск, 1996 URL: <https://flibusta.appspot.com/b/398290/read?KIA9xxUJ> (дата обращения – 08.03.2019).
40. Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации «Трёх рассказов Эдгара По» // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т. 11. Публицистика 1860-х годов. – 1993. Л., 1988-1996.
41. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Сб. Л., 1967.
42. Забаева Е.Ю. Эдгар Аллан По и «старшие» русские поэты-символисты: проблемы рецепции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.
43. Заломкина Г.В. Готический миф. Самара, 2010.
44. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения – 03.01.2020).
45. Заломкина Г.В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развёртывания // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. № 3 (13). Самара, 1999. URL: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html> (дата обращения – 01.01.2020).
46. Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003.
47. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред Б.Ф. Егоров. Л., 1974.
48. Иванова Е.Г. Генезис и поэтика готических романов Чарльза Брокдена Брауна: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/genezis-i-poetika-goticheskikh-romanov-charlza-brokdena-brauna> (дата обращения – 04.05.2019).
49. Ирвинг В. История Нью-Йорка. М., 1968.

50. История литературы США. В 5 т. / Гл. ред. Я.Н. Засурский. М., 1997-2009.
51. История США. В 4 т. Т. 1. 1607–1877. / Гл. ред. Г.Н. Севостьянов. – 1983. М., 1983-1987.
52. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
53. Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. Б., 2000.
54. Касьянова О.А. Рецепция творчества и личности Э. По во французской критике, художественной литературе и культуре: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011.
55. Серио П. Как читают тексты во Франции: Вступ. ст. // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио. М., 1999.
56. Кириченко О.М. Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По) // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Отв. ред. Я.Н. Засурский. М., 1982.
57. Ковалёв Ю.В. Ирвинг // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 6 / Гл. ред. Г.П. Бердников. – 1989. М., 1983-1994.
58. Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984.
59. Ковалькова Т.М. Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/goticheskaya-traditsiya-v-amerikanskoi-proze-1920-30-kh-godov-novellistika-khf-lavkrafta> (дата обращения – 04.05.2019).
60. Колчева Т.В. Эдгар По и русский символизм. Тула, 2012.
61. Кубрякова, Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.
62. Куприянова Е.С. Интердискурсивность романа Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 2. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/interdiskursivnost-romana-dzh-uinterperson-hozyaystvo-sveta> (дата обращения – 18.01.2020).
63. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. 1925-1927. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm> (дата обращения – 01.03.2019).
  64. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы романтизма. М., 1978.
  65. Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Великий Новгород, 2017.
  66. Литература и язык. Энциклопедия / Гл. ред. А.П. Горкин. М., 2006.
  67. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001.
  68. Литературный энциклопедический словарь / Под. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. URL: [https://literary\\_encyclopedia.academic.ru/6029/ГОТИЧЕСКИЙ](https://literary_encyclopedia.academic.ru/6029/ГОТИЧЕСКИЙ) (дата обращения – 02.02.2019).
  69. Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мёрдок и Джона Фаулза): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015.
  70. Лопушинский Е. Эдгар По (Американский поэт) // Русское слово. № 11. Отд. III. СПб., 1861. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар\\_По\\_\(Американский\\_поэт\)\\_\(Лопушинский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Эдгар_По_(Американский_поэт)_(Лопушинский)_(дата_обращения_–_14.07.2019)) (дата обращения – 14.07.2019).
  71. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.
  72. Макарова Л.С. Роман Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2001. URL: <https://www.dissercat.com/content/roman-ch-r-metyurina-melmot-skitalets-v-kontekste-goticheskoi-i-romanticheskoi-traditsii> (дата обращения – 04.05.2019).
  73. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2001.

74. Мисрахи А. Эдгар Аллан По. М., 2007.
75. Моруа А. Дон Жуан, или Жизнь Байрона. М., 2010.
76. Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп, 2010.
77. Напцок Б.Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-goticheskiy-roman-k-voprosu-ob-istorii-i-poetike-zhanra> (дата обращения – 18.10.2019).
78. Напцок Б.Р. Интертекстуальные стратегии в «готических» текстах (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 3 (182). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-strategii-v-goticheskikh-tekstah-na-materiale-angliyskoj-prozy-xviii-veka> (дата обращения – 09.02.2020).
79. Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2016.
80. Николукин А.Н. Американский романтизм и современность. М., 1968.
81. Новейший философский словарь / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. Мн., 1998.
82. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб., 2004.
83. Осипова Э.Ф. О переводах Э. По в России // Литература двух Америк. № 2. М., 2017.
84. Павлова М.Н. Художественное осмысление науки в творчестве Эдгара По: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010.
85. Паронимы: эффективность – эффектность // Словарь паронимов. URL: <https://paronymonline.ru/Э/317> (дата обращения – 10.11.2019).
86. Паустовский К.Г. Эдгар По // Паустовский К.Г. Наедине с осенью. М., 1972.

87. Пахолкина М.В. Эдгар По, литературный критик, поэт и прозаик, и традиции символизма. М., 2003.
88. Пахсарьян Н.Т. Своеобразие готического романа во Франции // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии. Вып. 3. Ч. I. Ереван, 2008. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/pahsaryan-svoeobrazie-goticheskogo-romana.htm> (дата обращения – 25.08.2019).
89. Питина С.А., Шкатова Л.А. Лингвокультурология: краткий курс лекций и хрестоматия. Челябинск, 2006.
90. По Э. Бес извращённости // По Э. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. Рассказы. СПб., 1896.
91. По Э. Национальная литература. 1845. URL: <https://public.wikireading.ru/81144> (дата обращения – 01.04.2020).
92. По Э. Падение дома Ашеро́в: роман, рассказы. СПб., 2017.
93. По Э. Просодия. 1846. URL: <https://public.wikireading.ru/81148> (дата обращения – 01.04.2020).
94. По Э. Рифма. 1846. URL: <https://public.wikireading.ru/81145> (дата обращения – 01.04.2020).
95. По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003.
96. По Э. Стихотворения. Проза. М., 1976.
97. По Э. Эврика. Поэма в прозе // Э. По. Эврика. Поэма в прозе. М., 2008.
98. Попова Д.И. «Арабески» Э. По и их претексты в литературе американского романтизма // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. № 4. В 2. т. Т. 1. Филологические науки. Тольятти, 2019.
99. Попова Д.И. Концепция человека и система персонажей в «арабесках» Э. По // ФИЛОЛОГОС. Вып. 1 (44). Елец, 2020.
100. Попова Д.И. Литературные учителя Э. По: к проблеме культурных кодов // Культурные коды мировой литературы. Мат. II Всеросс. конф. Уфа, 2018.
101. Попова Д.И. Романтическая картина мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашеро́в» // Efektivní nástroje moderních věd. Díl 21. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. Praha, 2014.



102. Проскурнин Б.М. Художественный психологизм до и после Фрейда // Психология будущего. Пермь, 2008. URL: <https://philologicalstudies.org/dokumenty/2008/vol1/3/5.pdf> (дата обращения – 3.03.2020).
103. Рив К. Старый английский барон. М., 2012.
104. Симмс У.Г. Американизм в литературе // Писатели США о литературе. В 2 т. Т. 1 / Под ред. М. Тугушевой. М., 1982.
105. Скобелева Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
106. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч. в 20 т. Т. 20. М.-Л., 1965. URL: [http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20\\_6.txt](http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt) (дата обращения – 01.04.2020).
107. Соколов М.Н. Окно // Мифы народов мира. В 2 т. Т. 2. К-Я / Гл. ред. С.А. Токарев. – 1992. М., 1991-1992.
108. Соловьёва Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008.
109. Соловьёва Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988.
110. Софокл. Антигона // Античная трагедия. М., 2018. URL: <https://flibusta.appspot.com/b/107393?1a9gz73J> (дата обращения – 26.10.2019).
111. Староверова Е.В. Американская литература. СПб., 2005. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/staroverova-amerikanskaya-literatura/romanticheskij-nativizm.htm> (дата обращения – 18.03.2017).
112. Стендаль. Расин и Шекспир II // Стендаль. Собр. соч. в 15 т. Т. 7. М., 1959.
113. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
114. Танасейчук А.Б. Эдгар По. Сумрачный гений. М., 2015.
115. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999.
116. Уолпол Г. Замок Отранто // Мэри У. Шелли. Гораций Уолпол. Томас Л. Пикок. Готический роман. Сб. М., 2010.

117. Уракова А.П. В отсутствие Байрона: образ байронического поэта у Э.А. По и Г. Джеймса // Вопросы литературы. № 6, 2007. URL: <http://os.x-pdf.ru/20istoriya/529080-1-urakova-otsutstvii-bayrona-obraz-bayronicheskogo-poeta-gdzheyma.php> (дата обращения – 16.02.2020).
118. Уракова А.П. Дар Эдгара По: детективный жанр и его границы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. Т. 77. № 2. М., 2018.
119. Уракова А.П. Круг детского чтения в США и России 1840-х годов // Независимый филологический журнал. № 2 (126). М., 2014.
120. Уракова А.П. Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
121. Уракова А.П. Повесть о приключениях Эдгара Аллана По // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М., 2011.
122. Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М., 2009.
123. Уракова А.П. Рассказы Эдгара Аллана По: смерть в тексте и за текстом // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М., 2010.
124. Уракова А.П. Старик и толпа: репрезентация города у По и Гоголя // Научные доклады филологического факультета МГУ. № 6. М., 2010.
125. Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Собр. соч. в 10 т. Т. 4. Психологические сочинения. – 2006. М. 2003-2008.
126. Фриче В.М. Поэзия кошмаров и ужаса. М., 1912.
127. Чавчанидзе Д.Л. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Э.Т.А. Гофман. Золотой горшок и другие истории. URL: <http://lib.ru/GOFMAN/mirgofm.txt> (дата обращения – 27.07.2019).
128. Чамеев А. В традициях «старого доброго страха», или Об одном несерьезном жанре британской литературы // Дом с призраками: английские готические рассказы. СПб., 2004.
129. Чередников В.И. Модель мира Эдгара По // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. № 6. Калининград, 2009. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/model-mira-edgara-po> (дата обращения – 04.11.2019).
130. Черномазова М.Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
131. Чернявская Е.В. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.
132. Шелли П.Б. Мимоза // Шелли П. Б. Великий Дух: Стихотворения. М., 1998. URL: [http://az.lib.ru/s/shelli\\_p\\_b/text\\_1817\\_poe.shtml](http://az.lib.ru/s/shelli_p_b/text_1817_poe.shtml) (дата обращения – 02.04.2020).
133. Шлегель А.В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1980.
134. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Эдгар По, Герман Мелвилл, Джон Гарднер. М., 1995.
135. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1998.
136. Эстетика американского романтизма / под. ред. Овсянникова М.Ф. М., 1977.
137. Ясакова Ю.Б. «Готический» роман Анны Радклиф. Набережные Челны, 2012.
138. Anderson C.L. Poe in north light. Durham, (N.C.), 1973.
139. Cambridge Academic Content Dictionary / Ed. by P. Heacock. N.Y., 2009.
140. Eastlake Ch.L. A History of the Gothic Revival. London, 1872.
141. Edgar Allan Poe in Context / Ed. by K.J. Hayes. Cambridge, 2013.
142. Edgar Allan Poe to John Allan (May 25, 1826). URL: <https://www.eapoe.org/works/letters/p2605250.htm> (дата обращения – 28.07.2018).
143. Edgar Allan Poe to Rufus Wilmot Griswold (May 29, 1841). URL: <http://www.eapoe.org/works/letters/p4105290.htm> (дата обращения – 6.04.2017).
144. Edgar Allan Poe to Thomas W. White (April 30, 1835). URL: <https://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm> (дата обращения – 08.03.2020).

145. Edgar Allan Poe to Washington Irving (October 12, 1839). URL: [www.eapoe.org/works/letters/p3910120.htm](http://www.eapoe.org/works/letters/p3910120.htm) (дата обращения – 14.12.2014).
146. Englekirk J.E. Edgar Allan Poe in Hispanic literature. N.Y., 1972.
147. Fisher B.F. Poe and the Gothic Tradition // The Cambridge companion to Edgar Allan Poe / Ed. by K.J. Hayes. Cambridge, 2003.
148. Gargano J.W. The Masquerade Vision in Poe's Short Stories. Baltimore, 1977. URL: <http://www.eapoe.org/papers/PSBLCTRS/pl19761.htm> (дата обращения – 26.06.2016).
149. Haines Ch. Edgar Allan Poe: his writings and influence. N.Y., 1974.
150. Hennessy B. The Gothic novel. Vol. 267. Harlow (Essex), 1978.
151. Irving W. An Unwritten Drama of Lord Byron. Metuchen; N.J., 1925.
152. Irving W. The Author's Account of Himself // Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon. N.Y., 1860. URL: <https://ru.scribd.com/document/43766159/Washington-Irving-The-Sketch-Book-of-Geoffrey-Crayon> (дата обращения – 02.05.2018).
153. Kennedy J.G. Poe, «Ligeia», and the Problem of Dying Women // New Essays on Poe's Major Tales / Ed. by K. Silverman. Cambridge [England]; N.Y., 1993.
154. Lowell J.R. Edgar A. Poe // The Works of the Late Edgar Allan Poe. In IV Vol. Vol. I. N.Y., 1850. URL: <https://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500001.htm> (дата обращения – 02.04.2020).
155. Meyers J. Edgar Allan Poe: His Life and Legacy. N.Y, 1992.
156. Ognjanović D. Poetika horora. Novi Sad, 2014.
157. Oxford Learner's Dictionaries. URL: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/perverse?q=perverse](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/perverse?q=perverse) (дата обращения – 13.09.2020).
158. Peeples Sc. The afterlife of Edgar Allan Poe. Rochester; N.Y., 2007.
159. Poe E.A. Preface // Poe E.A. Tales of the Grotesque and Arabesque. In 2 Vol. Vol. I. Philadelphia, 1840. URL: <http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm> (дата обращения – 09.03.2017).

160. Poe E.A. Simm's «The Wigwam and the Cabin» // *The Works of Edgar Allan Poe*. In 10 Vol. Vol. VII / Ed. by E.C. Stedman, G.E. Woodberry. – 1895. N.Y., 1894-1895. URL: <https://www.eapoe.org/works/stedwood/sw0707.htm> (дата обращения – 24.11.2019).
161. Poe E. *The Black Cat* // *Poe E. Tales*. N.Y., 1845. URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/blcatb.htm> (дата обращения – 13.09.2020).
162. Porges I. *Edgar Allan Poe* / Adapt by J.K. Cooper. N.Y., 1969.
163. *The Works of the Late Edgar Allan Poe with Notices of His Life and Genius* / Ed. by N.P. Willis, J.R. Lowell, R.W. Griswold. In 2 Vol. Vol. 1. *Tales*. N.Y., 1850. URL: <https://www.eapoe.org/works/editions/grvoll.htm> (дата обращения – 13.09.2020).
164. Quinn A.H. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. N.Y., 1969. URL: <https://www.eapoe.org/PAPERS/misc1921/quinncl1.htm> (дата обращения – 02.04.2020).
165. Quinn P.F. *The French face of Edgar Poe*. Carbondale, 1957.
166. Reilly J.E. *The Lesser Death-Watch and «The Tell-Tale Heart»*. 1969. URL: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/jer19691.htm#tn0020> (дата обращения – 02.04.2020).
167. Savoy E. *The Rise of American Gothic* // *The Cambridge companion to gothic fiction* / Ed. by J.E. Hogle. Cambridge, 2004.
168. Symons J. *The Tell-tale Heart: The Life and Works of Edgar Allan Poe*. New York, 1978.
169. Varma D.P. *The Gothic flame*. London, 1957.
170. Warton T. *Observations above «The Faerie Queene» of Spenser*. Oxford, 1754. URL: <http://ota.ox.ac.uk/text/5112.html> (дата обращения – 13.08.2018).
171. Washington Irving to Edgar Allan Poe (November 6, 1839). URL: [www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm](http://www.eapoe.org/misc/letters/t3911060.htm) (дата обращения – 14.12.2014).
172. Washington Irving to Henry Brevoort (December 11, 1824) // *Letters of Washington Irving to Henry Brevoort* // ed. by G.S. Hellman. N.Y., 1918.

173. Zayed G. *Symbolism in Poe's Tales // Readings on Edgar Allan Poe / Ed. by B. Szumski*. San Diego (Calif.), 1998.