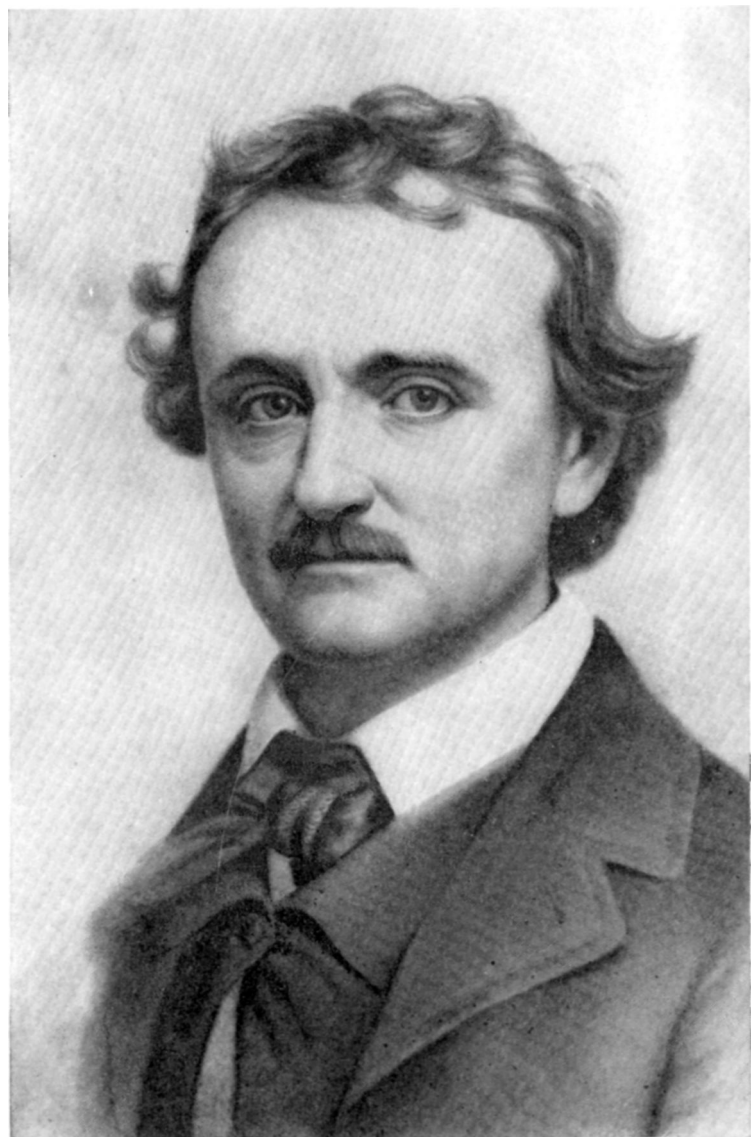


Ю. В. К О В А Л Е В

Эдгар Аллан По



EDGAR ALLAN POE

https://vk.com/kopilka_filfaka

Ю. В. КОВАЛЕВ

Эдгар Аллан По

НОВЕЛЛИСТ И ПОЭТ



ЛЕНИНГРАД
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1984

https://vk.com/kopilka_filfaka

ББК 83.3 США
К 56

Рецензенты

А. К. САВУРЕНКО, М. П. ТУГУШЕВА

Оформление художника

А. ГАСНИКОВА

Ковалев Ю. В.

К 56 Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография. — Л.: Худож. лит., 1984. — 296 с., 1 л. портр.

Книга Ю. В. Ковалева посвящена жизни и творчеству выдающегося поэта-романтика Эдгара Аллана По, чье поэтическое и прозаическое наследие рассматривается в контексте социально-исторической и духовной жизни США первой половины XIX в.

К 4603020000-057
028(01)-84 217-85

ББК 83.3США

© Издательство «Художественная литература», 1984 г.

В одном из центральных районов Балтимора, на пересечении улиц Файетт и Грин стоит старая пресвитерианская церковь, обнесенная высокой кирпичной стеной. Церковь невелика. Она почти теряется среди тоскливо однообразных бетонных и кирпичных строений более позднего времени.

Файетт и Грин — транспортные магистрали. Через перекресток с грохотом и ревом мчится нескончаемый поток грузовиков и легковых машин. Дрожат стены домов, колеблется земля, стелются сизые облака выхлопных газов.

За кирпичной стеной, сбоку от церкви, прилепилось маленькое кладбище — всего несколько могил. Вид у кладбища непривлекательный: ни цветов, ни кустов, ни деревьев. Голая земля едва прикрыта островками травы.

Здесь похоронен великий писатель, «первая литературная слава Америки» Эдгар Аллан По. Могила его расположена в углу у самого входа, тотчас за железной калиткой. Она кажется заброшенной. Надгробие из светло-кофейного песчаника поцарапано. На нем короткая деловитая надпись: «Эдгар Аллан По. Родился в 1809 — умер в 1849 г.». Сделана она почему-то с тыльной стороны. Чтобы прочесть ее, надо протиснуться между могилой и кирпичной стеной.

Какой-то человек принес на могилу цветок. Цветка уж нет, но осыпавшиеся сухие лепестки говорят, что кто-то все же побывал здесь. Один человек. Во всем огромном Балтиморе.

А через дорогу в старинном здании темно-красного кирпича расположилась школа имени Эдгара Аллана По. Это имя было присвоено ей семьдесят лет назад, в год столетнего юбилея поэта. В высоких стрельчатых окнах видны детские лица. Дети любят смотреть в окна. Впрочем, много отсюда не увидишь. Детский взор неизбежно упирается в церковь, кирпичную стену, могилу поэта. Что в нем, в этом взоре?

Я уходил с кладбища по улице Грин, и на душе у меня было тягостно. Великий поэт... он был нищ и заброшен при жизни. Таким он и остался. Ему не помогли ни смерть, ни мировая слава.

Легенды

Судьба великого поэта часто обрастает легендами. Иногда они возникают еще при его жизни, но чаще после смерти. Их охотно творят друзья, еще охотнее — враги. Случается, что и сам он придумывает себя «другого». Наиболее неистовыми творцами легенд оказываются, однако, наследники и потомки. Под флагом разрушения ложных представлений они создают новые легенды, еще более невероятные. В некоторых случаях история жизни и творчества художника столь тесно переплетается с фантастическими домыслами, что требуются многолетние усилия десятков исследователей, чтобы распутать этот клубок. Именно так обстоит дело с Эдгаром По.

Среди легендарных преданий, связанных с историей его жизни, самые безобидные сочинил он сам. Будучи еще молодым человеком, искавшим славы и признания, он страстно желал, чтобы современники и потомки видели в нем романтического поэта, в котором все проникнуто романтическим духом: не только стихи, но внешний облик, манеры, поступки, сама жизнь его. Как и многих молодых американцев того времени (особенно на Юге), его увлекал пример Байрона. Гениальный поэт, блестящий аристократ, мыслитель с «романтической» внешностью, путешественник, посетивший экзотические страны, изгнанник, свободолюбец, борец, сложивший голову в далекой Греции — таков был идеал, рисовавшийся внутреннему взору молодого Эдгара По. Увы, сам он не был аристократом, природа не одарила его байроновской красотой, судьба положила жесткий предел его странствиям — от Бостона (штат Массачусетс) до Чарл-

стона (штат Южная Каролина), если, конечно, не считать кратковременного пребывания в Англии, относящегося к годам детства. Он не надеялся сравниться с Байроном, но подсознательно стремился приблизиться к идеалу. Поэтому он слегка придумывал себя и собственную биографию. Так сказать, прикидывал на себя Гарольдов плащ. Эта склонность сохранялась в нем долгое время, почти до самого конца его дней.

В 1843 году филадельфийский журнал «Субботный музей»¹ опубликовал подборку стихотворений По, предварив ее относительно подробным жизнеописанием поэта. Автором этой первой биографии По был Генри Херст (H. V. Hirst), который, очевидно, черпал информацию из единственного источника — «меморандума», составленного самим Эдгаром По. Уже здесь мы встречаем некоторые из мифов, столь часто возникавших потом в посмертных биографиях поэта: романтическую легенду о побеге родителей По, тайно обвенчавшихся без благословения, предание об их трагической гибели на пути в Ричмонд, драматический (хотя и вполне фантастический) эпизод возвращения поэта из Европы в ночь после похорон его приемной матери — г-жи Аллан.

Биографические мифы об Эдгаре По были многочисленны и часто противоречили друг другу. Легко себе представить смущение русского читателя конца XIX века, который вздумал бы поинтересоваться происхождением американского поэта. В журнале «Русский вестник» за 1897 год он мог бы прочесть, что «Эдгар По родился в бедной семье провинциальных актеров. Отец его был алкоголиком, мать страдала чахоткой»². Журнал «Книжки „Недели"» предлагал другую версию: «Поэ происходил из хорошей английской фамилии, но отец его эмигрировал в Америку и поступил в группу странствующих актеров. Он был алкоголик и чахоточный. Женился он тоже на чахоточной, и дети их были обречены на жалкое существование»³. Спустя два года журнал «Семья» порадовал читателей более уважаемым вариантом: «Сын известного генерала-аристократа и знаменитой артистки-красавицы, Эдгар Поэ провел первые годы своего детства в довольстве»⁴. В статье, написанной к 50-летию со дня смерти По, д-р А. Мостович создал «усредненную» версию: «Отец Поэ происходил из древнего нормандского дворянского рода, жившего некогда в Ирландии; женившись по любви на одной второстепенной актрисе, он вынужден был

разъезжать по разным городам с провинциальной трупой, а разорившись, попал в С. Америку, где и умер вскоре после жены, буквально от всевозможных материальных лишений»⁵. Само собой разумеется, что ни одна из этих легенд не содержала точной информации.

Наиболее стойкими оказались предания о «путешествиях», будто бы совершенных поэтом в молодости. Сам Эдгар По в «меморандуме» говорит о поездках в Грецию и в Санкт-Петербург, не сообщая при этом никаких подробностей. Подробности были придуманы позднее биографами⁶ и беллетристами, избравшими «путешествия» американского поэта предметом художественного повествования. В мировой литературе образовалась особая «рубрика», заполненная беллетристическими сочинениями английских, французских, американских и иных авторов, героем которых явился Эдгар Аллан По, преимущественно в роли «путешественника». Внесли сюда свой вклад и советские литераторы, которых, естественно, привлекла легенда о путешествии поэта в Санкт-Петербург⁷.

Источник не иссяк и по сей день. В 1974 году американское издательство «Бобз-Меррил» выпустило роман Барри Пероуна «Необычный заговор»⁸, повествующий о тайном путешествии Эдгара По в Испанию и Францию, о его встречах с Шарлем Бодлером, Эженом Сю и о других не менее невероятных событиях.

До недавнего времени не вполне ясными оставались страницы биографии По, связанные с его службой в армии и обучением в военной академии Вест-Пойнт. И в этом он тоже повинен сам. Вольно или невольно, он романтизировал свою неудавшуюся военную карьеру, говорил и писал о ней полунамеками, окружая ее таинственностью, набрасывая вуаль неясности, недоговоренности на простые, горькие и вполне прозаические факты.

Главными сочинителями легенд, однако, явились враги Эдгара По, а врагов у него было великое множество. Для читателей XX века По прежде всего — новеллист и поэт. Современники знали его преимущественно как журналиста и критика. Общепризнано, что он был одним из самых плодовитых, справедливых и бескомпромиссных критиков своего времени. Он не терпел бездарности и пошлости, презирал любительство, был непримирим к эпигонству. В эпоху, когда нацио-

нальная литература США только еще становилась на ноги, когда девяносто процентов всей печатной продукции составляли сочинения подражательного свойства, когда литературная деятельность не считалась профессией, положение честного критика было незавидным. Ему приходилось прорубаться сквозь заросли беспомощных литературных экзерсисов, изобличая бездарных рифмоплетов, плагиаторов, эпигонов, высмеивая амбициозность местных байронов, вордсвортов и вальтерскоттов. Это была необходимая работа — расчистка почвы для свободного роста и развития национальной американской литературы, — и Эдгар По исполнял ее со всей энергией и трудолюбием человека, сознающего свой долг. Как писал один из современников, хорошо знавших его, «он мгновенно распознавал бездарных сочинителей и был скор на руку...»⁹.

По был критиком жестоким и бесстрашным. Он называл вещи своими именами и не склонялся перед авторитетами. Вероятно, он заслужил свое прозвище «критик с томагавком», хотя и не махал топором без разбора. Удивительно ли, что у него было много врагов, в том числе среди людей, могущественных в литературном мире? Всякий, обиженный им, спешил сказать про него пакость, пустить грязный слух или повторить слух, пущенный другим. Делалось это не только устно, но и печатно. Чего только о нем не говорили! «Человек без всяких нравственных и религиозных устоев», «скандалист», «алкоголик», «наркоман», «психопат», «взяточник», «распутник»... Не было, казалось, ни одного смертного греха, в котором его не обвинили бы.

Сегодня может показаться странным, что подавляющее большинство нападок было направлено не против статей, стихов или рассказов По, а против его личности. Но, в сущности, тут нет ничего необычного. Таков был дух времени. Еще в 1820-е годы в политической жизни США (особенно в предвыборной борьбе) укоренился малопочтенный обычай: вместо обсуждения платформы того или иного кандидата поливать грязью самого кандидата. Будущий президент Эндрю Джексон предстал на страницах газет, брошюр и листовок, выпускавшихся его политическими противниками, не столько в качестве лидера партии демократов, предлагавшей определенную программу общественных преобразований, сколько в виде дуэлянта, пьяницы, сквернословя, человека без совести и чести. Сторонники Джексона не оставались в

долгу и с не меньшим усердием клеветали на его соперников. Некрасивый этот обычай впоследствии блистательно осмеял Марк Твен в рассказе «Как меня выбирали в губернаторы»¹⁰.

Из сферы политической борьбы упомянутый узус быстро распространился на другие области общественной жизни, в том числе и на литературу. За примерами далеко ходить не надо. Достаточно вспомнить, что Фенимору Куперу пришлось отстаивать доброе имя по меньшей мере в дюжине судебных процессов, которые он все выиграл.

Разумеется, слухи и сплетни касательно личности Эдгара По, сколь бы многочисленны и гнусны они ни были, — всего лишь слухи и сплетни. Они не образуют стойкой легенды и, скорее всего, исчезли бы из памяти людской после смерти поэта. Однако нашелся человек, который использовал их в качестве фундамента, на котором собственными руками соорудил с большим тщанием и трудолюбием легенду, дожившую до наших дней. То был достопочтенный Руфус Гризволд, баптистский священник, составитель разных антологий и литературный душеприказчик Эдгара По.

В историю американской литературы Гризволд вошел не своими сочинениями, но исключительно как автор скверной легенды об Эдгаре По. Все, что можно сказать о Гризволде как о литераторе, сказано Джеймсом Хартом в академическом справочнике по американской литературе:

«Гризволд, Руфус Уилмот (1815—57), родился в Вермонте, был известен как журналист в Филадельфии и Нью-Йорке, редактировал «Журнал Грэма» (1842—43) и «Международный ежемесячник» (1850—52). В качестве литературного душеприказчика По написал его биографию, зловную и лживую, а в своем издании сочинений По опубликовал ряд писем, которые фальсифицировал к собственной выгоде. Его компиляции «Поэты и поэзия Америки» (1842), «Прозаики Америки» (1847) и «Поэтессы Америки» (1849), хотя и полные ошибочных суждений, сохраняют интерес для исследователя»¹¹.

История литературы содержит немало парадоксов. Один из них — огромное влияние, которое приобрел в литературных кругах в 1840-е годы Руфус Гризволд, человек лишенный вкуса, таланта и творческого темперамента¹². Дело, по-видимому, в том, что сборники Гриз-

волда были первыми¹³ американскими антологиями, а сам он оказался в положении владыки, выдающего «пропуск» в национальную литературу и, в некотором роде, лицензию на бессмертие. Большие и малые прозаики и поэты искали его расположения и старались всячески ему услужить. К его мнению прислушивались издатели, редакторы и критики. Одобрение или неодобрение «самого Гризволда» означало многое в литературном мире.

Историю отношений По и Гризволда невозможно теперь проследить во всех подробностях. После смерти По его архив оказался в руках Гризволда, который обошелся с документами с варварской бесцеремонностью — уничтожил одни, сочинил другие, фальсифицировал третьи. Тем не менее усилиями специалистов удалось восстановить общую картину их знакомства.

Они встретились впервые, по-видимому, в 1841 году в Филадельфии, когда Гризволд, занимавший незначительную должность в редакции «Ежедневного штандарта» (Daily Standard), готовил к изданию «Поэтов Америки», а Эдгар По редактировал «Журнал Грэма». Откликаясь на обращение Гризволда, По предоставил в его распоряжение свои стихотворные сборники и краткий биографический «мемуар». Гризволд отобрал несколько стихотворений и включил их в антологию вместе с биографической справкой.

Можно предположить, что По, который был шестью годами старше и пользовался уже широкой известностью как литературный критик, прозаик и поэт, отнесся к молодому Гризволду с благожелательностью старшего товарища по ремеслу. Он поместил несколько поощрительных строк о Гризволде в очередной серии «Автографий» в «Журнале Грэма» (декабрь 1841 года), а по выходе в свет «Поэтов Америки» написал в целом положительную, хотя и краткую рецензию, оговорив свое несогласие в оценках. Произнося похвальные слова об антологии Гризволда, По кривил душой. Книга ему резко не нравилась, и он писал об этом в письмах к друзьям, называя ее «чудовищным вздором».

Тем временем произошло событие, которое неизбежно должно было внести напряженность в их отношения. Эдгар По оставил должность редактора в «Журнале Грэма», уступив редакторское кресло Гризволду. По был талантливым журналистом, профессионалом высокого класса. Он превратил прозябавший в безвестности

«Журнал Грэма» в один из лучших и наиболее авторитетных литературных журналов того времени. Гризволд был бездарен и в сравнительно короткое время ликвидировал многие завоевания своего предшественника. Естественно, что в отношении По к Гризволду появился привкус горечи, а в отношении Гризволда к По — оттенок неприязни и, может быть, зависти.

Летом 1842 года По решил написать подробную критическую статью о «Поэтах Америки» для журнала «Демократическое обозрение». Журнал, однако, отказался от его предложения, поскольку в портфеле редакции уже имелась аналогичная статья, принадлежавшая перу О'Салливена¹⁴. Об этом стало известно Гризволду, который уговорил По не отказываться от своего намерения и взялся обеспечить опубликование статьи в каком-нибудь «приличном издании» за приличный гонорар. Он выразил при этом готовность заплатить любую сумму, какую По сочтет подходящей, тотчас по получении рукописи. Возникла драматическая ситуация: По отчетливо сознавал, что ему предлагают замаскированную взятку, что, согласившись на предложение Гризволда, он как бы берет на себя обязательство написать хвалебную статью; и в то же время материальные обстоятельства его были таковы, что он не мог позволить себе отказаться от работы, от нескольких долларов, которые он мог бы получить за рецензию. Он принял предложение Гризволда, пренебрегши спецификой условий и обстоятельствами. Несколько дней спустя Эдгар По писал Фредерику Томасу, что закончил статью, «вручил ее Гризволду и получил вознаграждение. Гризволд, — замечает По, — не решился просмотреть ее в моем присутствии и, видимо, счел, что все в порядке. Статья, однако, до сих пор не появилась, и я сомневаюсь, что она когда-либо увидит свет. Я написал ее в точности так, как написал бы при обычных обстоятельствах, и можете быть уверены, что похвальные слова не занимали в ней преобладающего положения»¹⁵. Сомнения По были основательны. Гризволд, по всей вероятности, уничтожил рукопись. Во всяком случае, никто и никогда ее больше не видел.

Тем не менее, По не оставил мысли высказать публично свое отношение к «компиляции» Гризволда, к его собственным поэтическим упражнениям и к его критическому дарованию. В январе 1843 года он напечатал в филадельфийском «Субботнем музее» обстоятельную

рецензию¹⁶, которая не оставила камня на камне от репутации Гривволда как поэта, критика и антологиста. Завершалась она язвительным пророчеством: «Позабывтый всеми, кроме тех, кого он оскорбил и обидел, он (Гривволд. — Ю. К.) уйдет в небытие, не оставив следа своего существования»¹⁷.

Вот, собственно, и весь конфликт. Нетрудно заметить, что по характеру и масштабам он не выходит за пределы рядового «эпизода», каких было полным-полно в американских литературных баталиях сороковых годов. Никому из современников не приходило в голову, что обыкновенное столкновение на литературном ристалище приведет к столь зловещим последствиям.

Канувшая в неизвестность рукопись и рецензия в «Субботнем музее» вызвали у Гривволда глубокую, неугасимую, патологическую ненависть к Эдгару По, которую он много лет тщательно скрывал. Можно предположить, что ненависть в данном случае усугублялась еще и завистью бездарности к таланту. Мысль о мщении сделалась руководящей идеей всей жизни Гривволда, и он осуществлял ее доступными ему способами, не гнушаясь подлогом и клеветой. Представляется вполне основательным допущение А. Г. Квинна, что Гривволд «был, очевидно, болен физически или душевно. Вероятно, нет смысла рассуждать теперь, какое воздействие болезнь могла оказать на его страсть к мщению, но, бесспорно, она ставит под сомнение любые его рассуждения и свидетельства»¹⁸.

В ненависти Гривволд был методичен и коварен. Он не спешил и ждал заветного часа, сохраняя видимость дружелюбного отношения к По. Свою роль он сыграл столь убедительно, что Эдгар По начал испытывать угрызения совести по поводу резких и обидных слов, на которые он не поспешил в рецензии. Во всяком случае, когда Гривволд, готовивший антологию американской прозы, обратился к нему с просьбой прислать список своих прозаических сочинений, По с готовностью откликнулся и ответил Гривволду любезным письмом, в котором, кстати, выразил сожаление по поводу суровости тона статьи в «Субботнем музее»¹⁹. Вскоре после этого По, наивно уверовавший в дружелюбие и порядочность Гривволда, послал ему письмо с просьбой быть его литературным душеприказчиком. Гривволд согласился²⁰.

По умер спустя три года. Час Гризволда пробил, и он принялся за дело. В его руках оказался весь личный архив покойного поэта. Теперь он мог, «опираясь на документы», говорить и писать о нем все, что заблагорассудится. Мы не знаем, что он говорил, но то, что он писал, вызывает тошнотворное чувство даже сегодня, спустя почти полтора столетия. Не станем ворошить помойку истории и вникать в подробности. Ограничимся одним лишь примером — фрагментом письма Гризволда к У. Дж. Пабоди:

«Что касается поведения По относительно женщин, то хорошей иллюстрацией здесь может послужить его письмо к теще (с которой, как об этом было известно всей округе, он находился в преступной связи), где он сообщает, что если и женится из-за денег на женщине, с которой помолвлен, то все равно должен поселиться где-нибудь поближе к Лоуэллу, где живет любимое им существо, дабы он мог иметь с этим существом сношения как с любовницей»²¹.

Все это (и не только это) Гризволд написал собственноручно и скрепил своей подписью.

9 октября 1849 года, в день похорон Эдгара По, Гризволд напечатал в нью-йоркской «Трибуне» статью-некролог, который он подписал псевдонимом «Людвиг»²², хотя и не скрывал своего авторства ни тогда, ни позже. Он пренебрег старинным принципом латинян — *De mortuis out bene out nihil*²³ — и начал некролог словами: «Эдгар Аллан По умер. Он умер в Балтиморе позавчера. Известие это многих поразит, но мало кого огорчит»²⁴.

Статья «Людвига» значительно превосходит размерами обычный газетный некролог. Объем ее — более половины печатного листа. Она содержит относительно подробное жизнеописание По, общую оценку его деятельности как поэта, беллетриста и критика и, наконец, опыт психологической характеристики покойного. Учитывая, что между смертью По в Балтиморе и опубликованием статьи в Нью-Йорке прошло всего двое суток, мы имеем все основания предположить, что сочинение Гризволда было изготовлено заблаговременно. Самый стиль его, обдуманность фразеологии, обилие материала, тщательно подобранные цитаты свидетельствуют о том, что «Людвиг» трудился неспешно.

Упомянутая статья была пробным шаром, который Гризволд пустил с целью проверить реакцию публики.

Удовлетворенный результатами, он использовал основные ее положения в качестве исходных принципов при подготовке первого собрания сочинений Эдгара По, которое он тут же принялся осуществлять по праву литературного душеприказчика.

Это издание, неоднократно переиздававшееся, осталось единственным на протяжении по меньшей мере четверти века. Именно из него американские и европейские читатели черпали сведения о жизни По, о его человеческой судьбе и характере, о его философских идеях и художественных устремлениях, об истоках и природе настроений, окрашивающих его творчество.

Основной корпус «Сочинений покойного Эдгара По»²⁵, выпущенных Гризволдом, составляют тексты произведений, напечатанные в том виде, в каком они публиковались при жизни писателя. Здесь Гризволд был бессилён. Однако помещенные в этом же издании «материалы» — «Мемуар» самого Гризволда, «Заметки о жизни и гении Эдгара По», авторами которых были известные в свое время поэты и критики Д. Р. Лоуэлл и Н. П. Уиллис, наконец переписка По с родственниками, друзьями, литераторами — открывали широкие возможности, которые Гризволд использовал в меру своих сил и способностей. Надо отдать ему должное, он был чуток к атмосфере эпохи и, как верно заметил Квинн, «был в некотором смысле представителем своего времени. В сороковые и пятидесятые годы Америку захлестнула волна моралистических устремлений. Воинствующие реформаторы не знали удержу <...> Для подобной публики жизнь Эдгара По, как ее представил Гризволд, являла собой ужасный, но восхитительный источник отрицательных примеров»²⁶.

Гризволд занял позицию человека, которому навязали неприятную обязанность. Он всячески подчеркивал, что ничего не знал о завещании покойного поэта и обязанности литературного душеприказчика свалились на него как снег на голову. Он никогда не питал личных симпатий к Эдгару По и не скрывал этого. Однако, будучи человеком долга, он не может отказать покойному в исполнении его последней воли.

Сам Гризволд видел себя в роли высоконравственного судьи, с огорчением взирающего на безумного и беспутного поэта, беспомощно барахтающегося в трясине лжи и порока. Все «операции», которые он произвел над записками Уиллиса и Лоуэлла, над перепиской По,

были направлены к единой цели — укрепить в сознании читателя именно такое представление о недавно скончавшемся поэте. К этой же цели был направлен и главный пафос его собственного «мемуара».

Арсенал приемов, использованных Гризволдом, был обширен и разнообразен. Он сокращал, дописывал, заменял слова и фразы, уничтожал одни письма и сочинял вместо них другие; он произвел усеменение записок Лоуэлла и приделал к ним новый конец собственного сочинения; в свой «мемуар» он включил в раскавыченном виде обширную характеристику Фрэнсиса Вивьена — «злодея» из романа Бульвера «Кэкстоны», превратив ее в характеристику Эдгара По, и т. д., и т. п.

Многочисленные литературные враги Эдгара По отнеслись к усилиям достопочтенного Гризволда с полным одобрением и охотно использовали плоды его трудов. В глазах читателей суждения Гризволда обладали непререкаемым авторитетом, ибо он был Душеприказчик и официальный биограф, назначенный самим Эдгаром По. Ссылки на него звучали солидно.

Ну а что же друзья? Что же авторы статей и писем, «исправленных» Гризволдом? Неужто они молчали? Нет, они не молчали. Г. Лонгфелло, Н. Уиллис, Дж. Грэм, Дж. Нил, Дж. Пек, Г. Херст, Г. Петерсен, Э. Дайкинк и многие другие выступили с опровержением инсинуаций Душеприказчика. Они писали письма Гризволду и друг другу, печатали возмущенные статьи в газетах и журналах. Характерный пример — статья Дж. Грэма, издателя «Журнала Грэма», редактором которого некогда был Эдгар По.

«Я намерен теперь, — заявляет Грэм в самом начале статьи, — выступить самым что ни на есть публичным образом. Я знал г-на По хорошо, много лучше, чем г-н Гризволд; и, опираясь на воспоминания о прежних временах, когда он был редактором «Журнала Грэма», я заявляю, что не ко времени обнародованная и несправедливая оценка личности ушедшего от нас друга бесчестна и неверна... Зловещий портрет не имеет никакого сходства с живым человеком. Будучи приложен к этим прекрасным томикам, он являет собой бессмертный позор...»²⁷

Резонанс, вызванный выступлениями друзей и защитников Эдгара По²⁸, был значителен, но, увы, недолговечен. Их читали сегодня и забывали завтра, ибо кто же читает вчерашние газеты и прошлогодние журналы?

Между тем четыре изящных томика гризволдовского издания сочинений По, включающие пресловутый «мемуар» и фальсифицированную переписку, переиздавались вновь и вновь. Они проникли во все уголки Америки, достигли Англии, Франции, России... Именно отсюда выводил мировой читатель представление о творчестве и личности Эдгара По. Защитников По читали тысячи, «мемуар» — читали миллионы. Даже поклонники таланта По, вившие в нем гениального поэта и родоначальника новой поэзии, мыслили о нем в терминах, предложенных Душеприказчиком. Как тут не вспомнить слова Бодлера, которому По был в значительной мере обязан европейской славой: «Я предпочитаю Эдгара По, пьяного, нищего, преследуемого и отверженного... Я охотно скажу о нем то, что сказано в Катехизисе о Господе нашем — он страдал за нас».

Гризволд сотворил легенду о По как о человеке слабом, тщеславном, порочном, бесчестном, хотя и талантливым. Легенда эта просуществовала долго и причинила, конечно, ущерб памяти поэта. Но главное зло заключалось не в этом. Гризволд представил творческое сознание Эдгара По как сознание больное, безумное, охваченное ненавистью к человечеству и сосредоточенное на самом себе. Именно эту цель он преследовал, когда, например, вносил «невинные» исправления в письмо У. Бертона к Эдгару По от 30 мая 1839 года. «Тревоги мира окрашивают ваши чувства в мрачные тона», — писал Бертон. Гризволд вычеркнул «тревоги мира» и заменил их на «ваши собственные тревоги». К этой же цели был направлен и литературный портрет покойного поэта, появившийся сначала в статье «Людвиг», а затем повторенный в «Мемуаре»²⁹.

Гризволд стремился внушить читателям, что художественное творчество По в целом являет собой продукт больного сознания, и всякий раз, когда в рассказах или стихотворениях поэта мы сталкиваемся с изображением человеческой психики в аномальных или предельных состояниях, с описанием человеческой души, охваченной ужасом, тревогой, тоской, мы имеем дело со своего рода психологическими автопортретами. «Те, кто дали себе труд познакомиться с жизнью Эдгара По, — писал Гризволд еще в некрологе, — легко различат за драпировками воображения фигуру самого поэта».

Мысль Гризволда была исполнена неотразимого соблазна для агрессивного-моралистического сознания эпохи.

С его легкой руки, «читатели и критики XIX века приобрели склонность смешивать биографию По с его книгами и рассматривали «Черного кота», «Падение дома Ашеров» и «Ворона» как выражение личности скандально известного г-на По, который, по слухам, был алкоголик и наркоман...»³⁰.

Именно отсюда берут начало две тенденции, ясно обозначенные в книгах и статьях об Эдгаре По, написанных во второй половине XIX и в первом десятилетии XX века. Одна из них заключалась в преувеличенном интересе критики к существенным и несущественным подробностям личной жизни поэта³¹.

Другая — выражалась в неумолимой тяге интерпретировать творчество Эдгара По в терминах психопатологии как художественное воплощение психических аномалий сознания. Она получила распространение не только в Америке, но также в странах Западной Европы³² и даже в России. В последние годы XIX столетия в русских журналах стали появляться статьи об Эдгаре По под характерными заглавиями: «Эдгар По с патологической точки зрения»³³, «Патологическая литература и больные писатели»³⁴, «Мрачный гений»³⁵. В 1909 году один из русских журналов отметил столетие со дня рождения По статьей, озаглавленной «Поэт безумия и ужаса»³⁶. Рецидивы этой тенденции встречаются и в советской критике двадцатых — тридцатых годов, в частности в статьях Сергея Динамова³⁷, хотя справедливости ради следует признать, что этот критик видел в героях По не только воплощение патологической психики писателя, но также и художественное выражение социальной болезни.

Когда distinguished Руфус Гризволд сочинял свой «Мемуар» об Эдгаре По, Зигмунд Фрейд еще не родился, и Душеприказчик, естественно, понятия не имел о психобиографическом методе в литературоведении. Тем не менее, он несет изрядную долю ответственности за психоаналитическое нашествие, которому подверглось творчество По в последние полстолетия. Многочисленные книги и статьи, написанные в русле тенденций, берущих свое начало в пресловутом «Мемуаре», явились лакомой пищей на пиршестве критиков-фрейдистов.

Едва ли есть смысл вдаваться в анализ или хотя бы подробное перечисление психоаналитических штудий об Эдгаре По. Назовем лишь основные «труды», образующие вехи на пути фрейдистского истолкования творче-

ства американского поэта. Сюда мы отнесем книгу Дж. Робертсона «Эдгар Аллан По: психопатическое исследование»³⁸, «Э. По: исследование его гения» Дж. В. Крутча³⁹, «Э. А. По: внутренняя структура» Д. Рейна⁴⁰. Шедевром психоаналитического извращения творчества По следует, очевидно, признать двухтомную (в немецком издании четырехтомную) монографию французской княгини Мари Бонапарт «Эдгар По: психоаналитическое исследование»⁴¹, вышедшую в Париже в 1933 году и год спустя изданную в Вене с предисловием самого Фрейда. Как справедливо отмечает один из современных биографов По, Мари Бонапарт интерпретирует факты биографии поэта «самым произвольным и механическим способом. Она объявляет По импотентом и некрофилом, не затрудняя себя доказательствами. И все же биографическая часть ее труда куда выше, чем «истолкование» рассказов, которое столь нелепо, что нет смысла и вникать в него. (Например, Южный полюс и Антарктический океан влекут к себе сознание поэта, поскольку им владеет Комплекс Матери, а «море являет собой древний и универсальный символ матери».)⁴²

Легенда, сработанная Гризволдом, не только существовала сама по себе, вводя в заблуждение одно поколение читателей за другим, но и послужила отправной точкой, импульсом для возникновения новых легенд, преимущественно в европейских странах и особенно во Франции, которая после смерти Эдгара По как бы сделалась второй его родиной. Французские поэты, прозаики и критики признали его своим собратом и учителем, для французских читателей он стал излюбленным автором.

Первые переводы По на французский язык появились в 1845 году. В ближайшие полстолетия одни только сборники его новелл в разных переводах выходили тридцать четыре раза, количество же публикаций в журналах не поддается исчислению. Художники Франции вдохновлялись поэтическими образами По (вспомним хотя бы иллюстрации Э. Мане к «Ворону»), драматурги сочиняли пьесы по мотивам его новелл (например, «Черная жемчужина» и «Каракули» В. Сарду или «Сердце-обличитель» Э. Лаумана), поэты откровенно подражали ему (Т. Дюкасс, М. Жакоб, Ф. Жамм, М. Роллина, А. Семэн), и даже титаны французской поэзии — Малларме, Бодлер, Рембо, Верлен, Готье — не избежали влияния стихов и поэтической теории Эдгара По. Да

и не одни только поэты. Жюль Верн вовсе не случайно посвятил роман «Ледяной сфинкс» памяти Эдгара По, а одну из глав этого сочинения назвал «Роман Эдгара По». Эмиль Габорио, прославленный автор детективно-приключенческих произведений, прилежно следовал путем, проложенным его американским коллегой, и насколько не возражал, когда критики именовали его учеником Эдгара По.

Французам, вероятно, импонировали галльские склонности американского поэта. Он превосходно знал французский язык, был начитан во французской литературе и философии. Действие многих его новелл, в том числе и чрезвычайно популярных «рациоцинаций», происходит во Франции, а их герои — французы. Но подлинная причина популярности По у французских читателей, поэтов и критиков, конечно, не в этом. Она в определенной близости рационалистических аспектов эстетики По к французским философским и художественным традициям, идущим от XVIII века, к интеллектуальному и духовному опыту Франции XIX столетия, а также в особом понимании функций, цели и методов искусства, которое оказалось неожиданно близким к исканиям французской поэзии постромантической эпохи.

Известность По во Франции совпала с переломным моментом в развитии художественной мысли. Французские поэты и критики готовы были сформулировать новые принципы поэтики (в широком смысле слова) и неожиданно для себя нашли их в уже разработанном виде у своего американского коллеги. Вспомним признание Бодлера: «Я находил в сочинениях Эдгара По не только сюжеты, грезившиеся мне, но целые фразы, которые я придумал, а он написал двадцатью годами ранее»⁴³.

Французская слава Эдгара По зиждется в значительной степени на усилиях Стефана Малларме, который перевел его поэтические произведения белым стихом и тем самым не только познакомил соотечественников с его поэзией, но внушил им также ложную мысль, будто По наряду с Уитменом может считаться создателем верлибра. К вящей славе американского поэта послужил и сонет Малларме «Могила Эдгара По», написанный в 1876 году. Однако пальма первенства в популяризации творчества По во Франции бесспорно принадлежит Бодлеру.

Возможно, американский исследователь Хэлдин Брэди впал в некоторое преувеличение, утверждая, что

«творчество По стало Евангелием для Бодлера»⁴⁴, но не подлежит сомнению, что в последние два десятилетия своей жизни Бодлер был глубоко увлечен сочинениями и теориями американского поэта, и эстетические идеи По оказали на него сильнейшее влияние⁴⁵. С 1856 по 1865 год Бодлер опубликовал в собственных переводах три сборника рассказов По, «Приключения Артура Гордона Пима», «Эврику» и «Ворона»⁴⁶ и, что особенно важно, написал о нем две обширные статьи, составившие вкуче небольшую книжку. Именно в этих статьях мы и находим в первоначальном виде французскую легенду об Эдгаре По.

Представление об Эдгаре По — человеке и художнике, возникающее при чтении бодлеровских статей, без сомнения, имеет одним из своих источников «Мемуар» Гризволда. Бодлер принял на веру сенсационные «разоблачения» Душеприказчика и склонен был видеть в американском поэте безумца и алкоголика, в его творчестве — воплощение больного сознания, а в его героях психологические автопортреты. «Герой его, — писал Бодлер, — человек со сверхъестественными способностями, человек с расшатанными нервами, человек, пылкая и страждущая воля которого бросает вызов всем препятствиям; человек со взглядом, острым, как меч, обращенным на предметы, растущие по мере того, как он на них смотрит. Это — сам По. Его женщины, все лучезарные и болезненные, умирают от каких-то странных болезней, говорят голосом, подобным музыке. И это — тоже он сам»⁴⁷.

Однако, согласившись с Гризволдом в фактах, Бодлер разошелся с ним в их толковании, дал им другие оценки и объяснил их по-своему. При этом он отчасти опирался на статьи друзей По, возражавших Душеприказчику, но главным образом исходил из собственных представлений о поэте, основывающихся на его творчестве.

«Жизнь По, — говорит Бодлер, — его нрав, манеры, внешний облик — все, что составляет его личность, представляется мне одновременно мрачным и блестящим»⁴⁸. Все особенности натуры Эдгара По и даже многие обстоятельства его личной судьбы, включая пресловутое пристрастие к алкоголю, которое столь настойчиво ему инкриминировал Гризволд, Бодлер склонен объяснять двумя моментами: несовместимостью с общественной средой и внутренней творческой потребностью.

«Литературные дрязги, — писал о н , — головокружение от созерцания бесконечного, семейное горе, оскорбительная нищета — всего этого По избегал в бездне опьянения, как в предварительной могиле. Но как бы это объяснение ни было удачно, я все же считаю его недостаточно полным и не доверяю ему; слишком уж оно жалко и просто...

...я думаю, что в большинстве случаев... опьянение было для По лишь мнемоническим средством, методом работы, методом энергичным и смертельным, но свойственным его страстной натуре»⁴⁹.

Бодлер создал свою легенду, легенду о больном, страдающем гении, для которого процесс творчества и сама жизнь были медленным самоубийством. Истоки трагедии он усматривал в том факте, что волею судьбы По родился и жил в Соединенных Штатах. Бодлер никогда не бывал в Америке, плохо ее знал, но ненавидел всеми силами души. Не было таких неслесных слов, от которых он воздержался бы, характеризуя заокеанскую республику и ее граждан: «Сброд продавцов и покупателей, безымянное чудовище без головы, каторжник, посланный за океан!.. доблестная страна Франклина, изобретателя конторской морали, героя века, погрязшего в материализме...»⁵⁰ Положение художника в такой стране должно быть трагичным уже потому только, что он художник. Общество, подобное американскому, с точки зрения Бодлера, не может, по самой своей природе, ценить и понимать искусство. Оно непременно станет травить поэта за «непохожесть», за талант, за пренебрежение к меркантилизму («материализму» в терминологии Бодлера). «То, что очень трудно в умеренной монархии или в правильной республике, то почти невозможно в этом беспорядочном складе, где каждый является полицейским общественного мнения и исполняет свои полицейские обязанности в угоду своей подлой душонке или своей добродетели (не все ли равно)...»⁵¹

Глубинный смысл легенды, созданной Бодлером, заключается в том, что он оторвал Эдгара По от Америки и противопоставил их друг другу, как явления несовместные. Бодлеровский По был первым «антиамериканцем», иностранцем, чужаком в собственной стране, не имеющим с ней никаких точек соприкосновения. «Соединенные Штаты были для него лишь громадной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом...

Внутренняя же, духовная жизнь По... была постоянным усилием освободиться от этой ненавистной атмосферы»⁵².

Со времени Бодлера этот взгляд широко распространился и спустя полвека получил наиболее острое и, как всегда, парадоксальное воплощение в статье Бернарда Шоу, написанной к столетнему юбилею Эдгара По: «Как мог жить в Америке этот тончайший из всех тонких художников, этот прирожденный аристократ литературы? Увы! Он там не жил, он там умер, после чего последовало должное разъяснение, что он был всего лишь пьяница и неудачник»⁵³.

Идея Бодлера, афористически изложенная Бернардом Шоу, была остроумна, соблазнительна, внешне конструктивна, но по существу несостоятельна. И хотя многочисленная армия критиков продолжала твердить на все лады, что По не был американцем, что творчество его никак не связано с национальной действительностью и потому недоступно пониманию соотечественников⁵⁴, наиболее серьезные историки литературы усомнились в корректности подобных представлений. Они направили свои усилия на то, чтобы выявить связь мировоззрения и творчества По с жизнью Соединенных Штатов первой половины XIX века и через это объяснить его деятельность, его судьбу и самую личность поэта. В своем усердии некоторые из них теряли чувство меры и готовы были представить Эдгара По «сто процентным американцем», в котором просматривались черты твеновского коннектикутского янки, Эдисона и Форда. Казалось, вот-вот должна была народиться новая легенда. Признаки ее обнаруживаются в сочинениях даже таких вдумчивых и не склонных к поспешным суждениям критиков, как Е. Аничков, посвятивший Эдгару По значительную часть своего труда «Предтечи и современники». Он, правда, не впадал в крайности, но твердо стоял на том, что «Эдгар По... отнюдь не должен представляться каким-то отверженцем среди американского общества. Если приглядеться к нему ближе, он, как раз наоборот, окажется типичнейшим американцем, в высокой степени обладающим всеми теми свойствами, какие он сам был склонен приписывать американцам»⁵⁵. Именно из сознательного «американизма» Эдгара По выводил Аничков всю его поэзию и эстетическую теорию!

По счастью, новая легенда не получила распространения. Культурно-историческая школа, возобладавшая в

литературоведении в первые десятилетия XX века, положила предел многим произвольным концепциям, субъективным домыслам, гипотезам и фантазиям. Историко-литературное мышление начало приобретать черты строгости и доказательности. Количество новых легенд и мифов резко сократилось. Впрочем, мифотворцы вскоре нашли лазейку. Они вполне оценили огромные возможности, которые открывал новомодный психобиографический метод, основанный на фрейдистском психоанализе. Примеры психоаналитического издевательства над памятью Эдгара По уже приводились выше. Конца ему пока что не предвидится.

Обилие и разнообразие легенд о личности, жизни и творчестве По, возникших преимущественно во второй половине XIX и начале XX века, объясняется в значительной степени тем, что биографы и критики оперировали недостоверной информацией. Они опирались главным образом на многочисленные воспоминания, написанные современниками поэта спустя несколько десятилетий после его смерти. Авторы этих мемуарных статей, заметок и книг пребывали уже в весьма преклонных годах, и нетвердая память сплошь и рядом подводила их. Они охотно вспоминали то, чему не были свидетелями, и под видом личного опыта пересказывали всевозможные слухи и сплетни, источники которых давно выветрились из их памяти.

Многочисленные документы, переписка Эдгара По, его друзей, родных, личных и деловых знакомых были разбросаны по государственным и частным архивам, по университетским библиотекам и музеям. Использование всех этих материалов биографами и исследователями творчества По носило, как правило, случайный характер. Отсюда легкость возникновения легенд и трудность их опровержения.

Так дело обстояло до 1941 года, когда Д. Остром опубликовал относительно полный реестр переписки Эдгара По⁵⁶, а А. Г. Квинн — капитальную биографию поэта⁵⁷. Спустя семь лет Остром выпустил двухтомное собрание писем По⁵⁸, которое, как и книга Квинна, уже выдержало несколько переизданий. Труд, проделанный этими учеными, был огромен, и значение его трудно переоценить.

Важность публикаций Острома для изучения жизни и творчества По очевидна. Что касается монографии Квинна, то она заслуживает нескольких специально сказанных слов. Квинн скромно назвал свою книгу «критической биографией». Однако труд этот во много сотен страниц, на создание которого ушло несколько лет, являет собой нечто, гораздо более значительное, чем биография, хотя бы и критическая. Книга Квинна содержит подробную летопись жизни и творчества По. Это богатейший компендиум документов, архивных материалов, писем (многие из них публиковались впервые), газетных и журнальных статей первой половины XIX века, неопубликованных фрагментов и т. д. и т. п. Именно в этом богатстве документальных материалов, в их полноте значение работы Квинна. Многие спорят с ним по поводу истолкования тех или иных произведений По, кое-кто не соглашается с трактовкой отдельных писем и документов, но ни один исследователь, изучающий творческое наследие американского поэта, не может обойтись без книги Квинна. Труд этот в своем роде почти уникален. Сравниться с ним, пожалуй, может только «Судовой журнал Мелвилла» Джея Лейды⁵⁹, если приплюсовать к нему биографию Мелвилла, написанную Л. Хоуардом⁶⁰, с которым Лейда работал в тесном сотрудничестве.

Нынче сочинение легенд стало делом куда более затруднительным, чем прежде. Недаром количество новых биографий Эдгара По в последнее время резко сократилось.

Человек

Эдгар Аллан По — одна из самых трагических фигур в истории американской литературы. Он умер от усталости, от физического, нервного, психического истощения, едва достигнув сорока лет. Поздние произведения писателя свидетельствуют о том, что как раз в это время он вступил в полосу творческой зрелости, когда мышление обретает философскую глубину и системность, а художественное дарование раскрывается во всей полноте. Он был на пороге великих свершений, и потомкам остается лишь сожалеть о стихах, рассказах, трудах по эстетике, которые мог бы создать их великий соотечественник, но, к сожалению, не успел.

По не знал родителей. В двухлетнем возрасте он остался сиротой и воспитывался в чужом доме. Тем не менее он унаследовал от них художественный талант, верность призванию, оплаченную ценой жизни, и самый трагизм личной судьбы.

Обилие фантастических легенд касательно происхождения Эдгара По обязывает всякого, кто ныне берется толковать об этом предмете, придерживаться сухого языка фактов, достоверность которых подтверждена документами. Среди предков По не было аристократов, генералов и помещиков. По отцовской линии его генеалогия прослежена до прапрадеда — Дэвида По, бедного ирландского фермера-арендатора. Прадед — Джон По — в поисках лучшей доли эмигрировал в Пенсильванию в середине XVIII века. Дед поэта — Дэвид По старший — был мастеровым и делал прялки. Он преуспел в этом занятии и стал владельцем мастерской. В годы Войны за независимость он служил по интендант-

ской части в чине майора. Соседи и знакомые, однако, величали его генералом. Отсюда, видимо, берет начало легенда о «генералах и аристократах» в роду По. Маленький Эдгар мог знать деда («генерал» умер в 1816 году) и хорошо знал его вдову, дожившую до 1835 года.

Проследить генеалогию по материнской линии удалось лишь в двух поколениях. Дед По был англичанин Генри Арнольд, женившийся в 1784 году на некоей Элизабет Смит. Это все, что о нем известно. Жена его — Элизабет Смит Арнольд поступила на сцену в 1791 году (возможно, после смерти мужа). Она быстро приобрела известность как певица и драматическая актриса и в 1796 году в поисках удачи отправилась в Америку. Удачи, однако, не было, и спустя два года она умерла, оставив после себя маленькую дочь, которую тоже звали Элизабет.

Родители По — Элизабет Арнольд (дочь актрисы) и Дэвид По младший (сын «генерала») — были актерами. Они были талантливы, любили свою профессию и безропотно сносили все тяготы худо обеспеченной кочевой жизни. Впрочем, говорить о них вместе трудно. Судьба свела их ненадолго, всего на неполных четыре года.

Элизабет Арнольд стала профессиональной актрисой в тот день, когда умерла ее мать. Девочке было одиннадцать лет. Она играла детей, духов, эльфов, а с четырнадцати лет «взрослые» роли. Невзирая на то, что ей постоянно сопутствовал сценический успех, жизнь ее была трудной, а судьба складывалась трагично. Она сыграла более двухсот ролей, дважды была замужем, дважды вдовела, родила троих детей и умерла двадцати четырех лет от роду во время гастролей в Ричмонде.

Актерская жизнь Дэвида По младшего была значительно короче, хотя и не менее интенсивна. Он поступил в театр, очевидно, против воли отца, когда ему исполнилось девятнадцать лет, то есть в 1803 году. В 1810 году он умер. За шесть лет он переиграл около ста сорока ролей. Вероятно, был он человек талантливый, и антрепренеры охотно приглашали его.

После смерти матери двухлетнего Эдгара взяла на воспитание чета Алланов, людей бездетных, богатых и хорошо известных в ричмондском «свете». Они, конечно, поступили благородно, приграв сироту. Не будем, однако, преувеличивать альтруистического пыла почтенных

ричмондцев. Его не хватило на то, чтобы усыновить ребенка. Ни тогда, ни позже.

Шотландец по происхождению, г-н Аллан был предприимчив, энергичен и самолюбив. Он торговал табаком и хлопком и обладал, по выражению Вудсона¹, «солидным буржуазным темпераментом». Аллан был богат и потому принят в «свете». Но, как всякий человек, выбившийся из низов, он болезненно переживал снисходительное отношение к себе со стороны местных аристократов.

Супруга его, г-жа Джон Аллан, слышавшая в Ричмонде красавицей, была женщиной малообразованной, вздорной, эгоистичной, хотя и не злой. Здоровье ее не отличалось крепостью; она часто болела, правда, все более по пустякам — простуда, катар, мигрень. Видимо, она принадлежала к той категории людей, которые любят лечиться. Детей у нее не было. Домашнее хозяйство, светские визиты и болезни заполняли ее жизнь без остатка. К своему положению в ричмондском обществе она относилась еще более серьезно, чем ее супруг.

Кажется странным и нелепым, что именно они взяли на воспитание ребенка, который не нужен был ни Аллану, поглощенному делами, ни его жене, занятой собственными болезнями. Скорее всего г-жа Аллан стремилась привлечь к себе внимание ричмондского «света», и муж не препятствовал ей в этом. Поступок, совершенный ими, был в некотором смысле данью моде.

В 1811 году ричмондская аристократия была охвачена страстью к благотворительности. На сей счет имеется любопытный документ — письмо ричмондца Сэмюэла Мордека, датированное ноябрем 1811 года. «В этом сезоне, — пишет он, — царит необычная мода, мода на благотворительность. Г-жа По — женщина редкой красоты, как Вы знаете, тяжело заболела и осталась совершенно без средств. Самое фешенебельное место в городе теперь — ее спальня. Повара и сиделки являют чудеса искусства, чтобы ублажить ее лакомствами. Есть и другие больные, на долю которых достается часть этих модных визитов и угощений. Весьма похвальная мода, хотелось бы, чтоб она удержалась подольше»².

Элизабет По умерла 10 декабря. Спустя несколько дней ричмондские матроны г-жа Маккензи и г-жа Аллан разобрали ее детей, о чем и было возведено в местных газетах. Г-жа Аллан и маленький Эдгар тут же получили приглашение провести рождество на планта-

ции местного аристократа Баулера Кока. Надо ли говорить, что оно было с удовлетворением принято?

Когда-то известный шотландский романист и сказочник Джеймс Барри заметил: «Все, что случается с нами после двенадцати лет, не так уж важно». Сказано, может быть, слишком сильно, но доля истины тут есть. Детские впечатления накладывают неизгладимый отпечаток на характер человека и всю его последующую жизнь. Именно в это время формируются основные компоненты личности.

Детские годы Эгара По не были счастливыми. Он постоянно ощущал себя приемышем, живущим из милости в чужом доме. Филантропический порыв г-жи Аллан прошел вместе с модой на благотворительность. Ребенок в доме оказался не столько источником удовольствий, сколько обузой. Чем старше становился маленький Эдгар, тем больше она отдалялась от него, возвращаясь в привычную жизненную колею: болезни, дом, светские обязанности.

Уже в раннем детстве По испытал чувство одиночества, которое затем не оставляло его всю жизнь. Особенно остро он ощутил свою неприкаянность, когда г-н Аллан, захватив с собою жену и шестилетнего приемыша, отправился в Англию, куда его призывали дела фирмы. Вскоре после приезда в Лондон он поместил Эдгара в частную школу-пансион Дюбур, а спустя два года перевел его в школу «Мэнор Хауз», расположенную в пригороде Лондона. Практически По провел в пансионатах все пять лет, что Алланы оставались в Англии. Г-н Аллан был занят торговыми делами и постоянно находился в разъездах. Г-жа Аллан тоже не располагала временем: она болела, лечилась на водах, делала визиты, занималась благотворительностью, ездила в магазины. В письмах к мужу она писала обо всем: о балах и увеселительных прогулках, о материи на простыни и рубашки, о собственных недомоганиях. Единственный предмет, о котором она никогда не упоминает, — это маленький Эдгар. О жизни его в эти годы мы знаем из писем самого Аллана, который обладал чувством долга и ответственности, хотя и понимал их своеобразно. Впрочем, г-н Аллан был удивительно лаконичен и ограничивался фразами вроде: «Эдгар в школе. Учится хорошо». А Эдгар тем временем глухо и отчаянно завидовал соученикам, которых навещали родители.

С детских лет Эдгар По был одарен повышенной восприимчивостью и мощным воображением. Предоставленный самому себе, лишенный родственных, семейных привязанностей, он творил собственный фантастический мир, в котором находил прибежище от холодной, жесткой рутины английской частной школы. Средоточием этого мира была г-жа Аллан. Ребенок сотворил себе кумир и отдал ему душу. Фантастическая действительность, созданная его воображением, была прекрасна, г-жа Аллан — божественна, но творец не был счастлив, ибо в душе его царило смятение. Сознание его раздваивалось между идеалом и реальностью, и где-то подспудно росло неосознанное убеждение, что истинно Прекрасное и действительная жизнь принадлежат к различным сферам бытия.

В 1820 году Алланы возвратились в Ричмонд. Эдгару было одиннадцать лет. В его жизни начиналась короткая полоса, которую можно условно назвать счастливой. Он развивался стремительно и гармонично. Блестящие успехи в латыни, греческом, математике, французском вовсе не свидетельствовали о склонности к уединению или «оранжерейному» образу жизни. Он отлично плавал, стрелял, бегал, катался на коньках и занимался боксом. Без него не обходилась ни одна мальчишеская затея, во многих случаях он выступал в роли зачинщика, за что и был неоднократно порот г-ном Алланом. Кульминацией этого периода явился, вероятно, эпизод, связанный с приездом французского генерала Лафайетта по случаю пятидесятилетия Войны за независимость. По Америке прокатилась мощная волна патриотических эмоций. Энтузиазм, с которым встречали старого сподвижника Вашингтона, не знал границ. Во время его пребывания в Ричмонде почетная «охрана» была доверена добровольцам из мальчишек, одетым по этому случаю в форму «юных стрелков Моргана». Пятнадцатилетнему Эдгару По был присвоен условный чин «лейтенанта». Гордости его не было предела.

Впрочем, и в этом «счастливым» периоде не было полной легкости и раскованности. Ричмонд, с точки зрения общественных нравов, был городом «английским» и «аристократическим». В среде ричмондских школьников аристократические претензии и англоманья проявлялись в особенно резкой форме, без полутонов. Сынки местных плантаторов, завидовавшие одаренности и популярности Эдгара, отыгрывались на том, что смотрели на

него свысока. В самом деле, кто он такой? Сын малопочтенных актеров, живущий из милости у местного купца! Они всячески давали ему понять, что он «не свой», каковы бы там ни были его успехи и таланты. Все это приводило По в ярость, ибо и его сознание было отравлено атмосферой южного аристократизма и кастового превосходства. Он чувствовал, что у него больше «естественных прав» на исключительность, что как личность он значительнее большинства своих сверстников. Однако в ричмондском обществе 1820-х годов «естественные права» не шли в счет. Пора виргинского ренессанса уже миновала. Эдгар По опоздал родиться лет на двадцать.

Характерно, что и в «счастливый» период фантастический мир, в котором сознание По находило прибежище в годы раннего детства, не распался. Напротив, он расширился, стал сложнее и богаче. В него вошло еще одно божество — Джейн Стэнрд, мать школьного товарища Эдгара. Ей посвящено одно из лучших ранних стихотворений По — «К Елене». Она была красива, добра и полна сочувствия. У нее Эдгар находил участие и утешение, которого был лишен в доме Алланов. Джейн Стэнрд потеснила прежнее божество. Она стала первой прекрасной женщиной в поэтическом сознании По. Судьба позаботилась о том, чтобы юноша не испытал разочарования в этой привязанности, более похожей на поклонение. Джейн Стэнрд умерла в 1824 году и была похоронена на ричмондском кладбище. По свидетельству ее сына, Роберта Стэнрда, юный Эдгар часто навещал могилу. То были первая, еще мальчишеская, любовь и первая могила в жизни По. Спустя пять лет умерла г-жа Аллан. Эдгар схоронил второе божество, вторую прекрасную женщину своего фантастического мира. Забегая вперед, скажем, что третья прекрасная женщина в жизни По — его жена Вирджиния — умерла в возрасте двадцати пяти лет. Неудивительно, что сама идея прекрасной женщины в творческом сознании По окрасилась в элегические, печальные тона. Пройдет немного лет, и он заявит со свойственной ему категоричностью, что смерть прекрасной женщины — самый поэтический сюжет в мире. Он скажет это не только потому, что пережил две такие смерти в юности, но отчасти и поэтому.

Блестящие успехи в школьных науках сделали как бы неизбежным следующий шаг в жизни Эдгара По —

поступление в университет. Сегодня Виргинский университет в Шарлоттсвилле гордится тем, что великий поэт был в числе его студентов. В университетской библиотеке хранится солидная коллекция рукописей и иных материалов, касающихся жизни и творчества По; его комната в студенческом общежитии Вест-Рейндж превращена в мемориальный музей; имеется профессорская стипендия имени Эдгара По, студенческое общество «Ворон» и даже пивная, носящая имя поэта. Но это все сегодня. В середине двадцатых годов прошлого века, когда По был студентом, его присутствие в университете никак не было замечено. Во всяком случае, оно не оставило следа в памяти однокашников и профессоров. Причины тут две. С одной стороны, кратковременность его студенческой карьеры, продлившейся менее года, с другой — общее положение дел в университете, который открылся лишь в 1825 году, то есть за год до поступления туда Эдгара По.

Виргинский университет в Шарлоттсвилле был детищем старого Томаса Джефферсона, последним его вкладом в строительство американского буржуазно-демократического общества. Известно, что Джефферсон глубоко интересовался вопросами воспитания и образования, которым, как просветитель, отводил важную роль в социальном прогрессе человечества. Он мечтал основать такое учебное заведение, которое было бы полностью выведено из-под власти церкви и наилучшим образом готовило бы молодых людей к общественному служению. Пребывание в новом университете должно было, по его собственным словам, «развивать способности молодежи к самостоятельному суждению, расширять его кругозор, воспитывать мораль, внушать ей понятия добродетели и порядка, приучать к размышлению и правильным поступкам, дабы сделать образцом добродетели для других и счастья для себя»³.

Джефферсон сам проектировал здания учебных корпусов и общежитий и наблюдал за их постройкой. Он выписал из Европы прославленных профессоров. Наконец, он попытался осуществить некоторые свои замыслы относительно организации учебного процесса и управления университетом.

Ко времени поступления Эдгара По строительство еще не закончилось, и студенты нередко видели высокую сутулую фигуру «отца-основателя» посреди недостроенных зданий.

Университет, хотя и открылся уже, все еще переживал болезни становления. Незавершенность характеризовала не только строительство. Она распространялась, равным образом, на программы учебных занятий, устройство студенческого быта, организацию управления университетом и самую его структуру. Некоторые изначальные идеи Джефферсона оказались, мягко говоря, неосторожными. Его попытка упразднить должность президента и возложить поддержание порядка и дисциплины на студенческое самоуправление с треском провалилась. Его надежда, что «содержатели общежитий», занимавшиеся поставкой провизии для студентов, станут по совместительству блюсти чистоту студенческих нравов, не оправдалась. «Содержатели» пошли на поводу у студентов, от которых зависели экономически. Студенты в массовом порядке нарушали все и всяческие запреты: распивали спиртные напитки, играли в карты, дрались, стрелялись на дуэлях. Эти «внеучебные мероприятия» приобретали временами такой размах, что приходилось вмешиваться городскому шерифу и судебным органам. Зачинщики в этих случаях, прихватив с собой постель и еду, удирали в близлежащий лес, где и отсиживались, покуда не наступало успокоение.

Общий тон университетской жизни задавала студенческая аристократия — отпрыски богатых плантаторских семей, преисполненные кастовой гордости и сознания собственной исключительности. Она насаждала своеобразный нравственный кодекс, во многом близкий к пресловутому кодексу чести «южного джентльмена», хотя и трансформированный на студенческий лад.

Эдгару По в год поступления в университет исполнилось семнадцать лет. Это был еще очень молодой человек, и неудивительно, что на первых порах он поддался царившей в Шарлоттсвилле буршевой атмосфере: поигрывал в карты, раз или два участвовал в драках, случалось, пил вино. Более того, он не устоял против бациллы аристократизма, и самоощущение «южного джентльмена» существенным образом окрасило внутренний мир молодого По.

За несколько месяцев студенческой жизни он успел довольно много: усиленно занимался французским и латинью, запоем читал книги, взятые под залог в книжной лавке, и каждодневно писал. Именно тогда были написаны почти все стихи, вошедшие в его первый сбор-

ник. Вероятно, он мог бы успеть больше. Интерес к наукам был велик. Его, например, тянуло к занятиям математикой, и он даже приобрел необходимые учебники. В своей страсти к учению он готов был преодолеть множество препятствий — недостаток времени, неподходящие бытовые условия, общую усталость. Но был один барьер, которого ему было не одолеть ни при каких обстоятельствах, — шотландскую бережливость г-на Аллана. За обучение надо было платить, Аллан же скупился. Эти, малозначительные, на первый взгляд, детали существенны. С ними связан глубокий душевный кризис По, имевший далеко идущие последствия.

Отправляя Эдгара в университет, Аллан, конечно, знал, что учение стоит денег. Но он, видимо, не очень отчетливо представлял себе, сколько именно. А платить надо было за все: за посещение занятий, за комнату, за мебель, за постель, за еду, за дрова и «за тысячу других необходимых вещей»⁴.

С первых дней По оказался в положении вечного должника администрации и в кругу состоятельных студентов (а таких было большинство) прослыть «нищим». Администрация не склонна была поощрять задолжников и регулярно напоминала, что университет — не благотворительное учреждение. Сложившаяся ситуация причиняла юному Эдгару неизъяснимые нравственные мучения. Позднее он вспоминал об этом времени: «Я мог водить компанию только со студентами, находившимися в таком же, как я, положении, хотя и по другим причинам. Они нищенствовали из-за пьянства и других излишеств, мое же преступление состояло в том, что не было на свете человека, который заботился бы обо мне или любил бы меня»⁵. В отчаянии По стал занимать деньги у шарлоттсвилльских евреев-ростовщиков под чудовищные проценты, стараясь не думать о грядущей расплате. Сочувствие и понимание он находил лишь у тех самых студентов, безденежье которых проистекало от приверженности к напиткам и карточной игре. Пресловутая «распущенность», за которую По столь сурово казнил себя впоследствии, была, конечно, следствием его почти вынужденной близости с компанией выпивох и картежников.

Под конец семестра Аллан раскошелился. Он прислал сто долларов, которых было явно мало, чтобы рассчитаться с долгами. По обратился со слезной мольбой о займе к Джеймсу Голту, богатому родственнику Ал-

ланов. Тот отказал, разумеется, из лучших побуждений. В полном отчаянии По стал играть в карты, надеясь выиграть недостающую сумму. Нужно ли говорить, что он проиграл не только сто долларов Аллана, но и еще бог знает сколько под «честное слово джентльмена». Это был конец. Разгневанный Аллан забрал Эдгара из университета, отказавшись платить не только «долги чести», но и вообще всякие долги своего подопечного, за исключением некоторых счетов администрации. Гордости и самолюбию По был нанесен сокрушительный удар.

Такого рода удары в семнадцать лет не проходят бесследно. Положение Эдгара По и в самом деле было невыносимо. Он не мог вернуться в университет, но не мог оставаться и в Ричмонде, где о нем шла уже молва как о человеке, который вел разгульную жизнь, проигрался в карты и не заплатил долгов.

Университетский эпизод завершился психологическим надрывом. По окончательно утвердился в сознании полного своего одиночества в мире; он знал теперь, что в будущем может рассчитывать только на себя. Измученный, истерзанный, опозоренный, он покинул дом Алланов и ушел в самостоятельную жизнь. Все его имущество составляли чемодан с одеждой и сверток рукописей.

Одолжив у кого-то из знакомых денег на дорогу (опять долги!), Эдгар По отплыл в Бостон — подальше от Виргинии и Ричмонда. Почему именно в Бостон, где не было ни друзей, ни знакомых, ни родственников? Здесь мы можем только строить предположения. У него были готовые к опубликованию рукописи стихов, которые он надеялся издать. Бостон был одним из крупнейших издательских центров Америки. К тому же По был уроженцем Бостона. Возможно, ему казалось, что это обстоятельство должно было облегчить контакты с издателями.

В некоторой степени надежды его осуществились: летом 1827 года бостонские издатели Кальвин и Томас выпустили в свет первый его поэтический сборник «„Гаммерлан" и другие стихотворения», подписанный псевдонимом «Бостонец». Но публикация книги никак не поправила его материальных дел. Напротив, По сам должен был оплатить расходы по напечатанию сборника. Биографы до сих пор ломают головы, пытаются установить, где он раздобыл денег на это предприятие, ибо он

был нищ в том полном и абсолютном смысле, когда денег нет не то что на «приличное существование», а на кусок хлеба и крышу над головой.

По некоторым сведениям, юный поэт, памятуя о таланте родителей, пытался устроиться в театр. По другим — он искал работу переписчика бумаг в бостонских конторах. Ни в том, ни в другом он, очевидно, не преуспел и с отчаяния завербовался в армию, скрыв возраст, имя и профессию. В документах военного ведомства новоявленный солдат фигурировал как «Эдгар А. Перри, 22-х лет (а было ему всего восемнадцать), уроженец Бостона, гражданская профессия — клерк».

26 мая 1827 года рядовой Перри прибыл к месту службы на батарею Н Первого артиллерийского дивизиона, расквартированного в форте Индепенденс у входа в бостонскую гавань. Не прошло и двух месяцев, как батарея была переведена в форт Моултри на острове Салливен близ Чарлстона, а затем в крепость Монро в Виргинии. Как мы видим, попытка оставить Юг и перебраться в Новую Англию успеха не имела. Властная рука судьбы вернула По назад, все в ту же Виргинию.

По был образцовым солдатом и отлично нес службу. В короткое время он дослужился до сержант-майора. В американской армии то был высший чин для младшего командира. Дальше пути не было.

Девятнадцатилетний сержант-майор исправно исполнял свои обязанности, однако в душе его была горечь. Он был сыт, обут, одет, но служба поглощала все его время почти без остатка. Эдгару По всегда было присуще острое чувство текучести времени. Можно сколько угодно посмеиваться над размышлениями юнца, не достигшего еще двадцати лет, по поводу того, что годы уходят впустую; но именно таково было ощущение, мучившее По. Срок службы в армии в те времена составлял пять лет. Он отслужил два года. Мысль о том, чтобы потратить еще три и вернуться к исходной точке, была невыносима. Единственный выход, рисовавшийся в его воображении, состоял в том, чтобы уволиться из армии и поступить в военную академию Вест-Пойнт.

Все это выглядит несколько странно. По не хотел служить в армии, но возмечтал стать офицером. На чем основывалось это желание? Вдохновлял ли его пример деда? Надеялся ли он, что офицерская карьера, обеспечив ему средства к существованию, оставит достаточно времени для литературных занятий? Хотел ли он при-

обрести гражданскую инженерную профессию (Вест-Пойнт давал такую возможность)? Любая догадка здесь не хуже всякой другой, а точного ответа никто не знает.

Чтобы уволиться из армии и поступить в академию, нужно было, по условиям того времени, найти себе замену, заплатить отступного, заручиться рекомендациями и ходатайством почтенного лица перед военным ведомством. Что мог сделать сам Эдгар По? Он нашел замену. Сержант Сэм Грэйвз согласился занять его место за семьдесят пять долларов. Командир взвода лейтенант Хауард, командир батареи капитан Гризволд и комендант крепости подполковник Уорт написали ему блестящие характеристики. Нужны были деньги и ходатайство «почтенного лица». Во всем мире был только один человек, который мог помочь — г-н Аллан.

Спрятав в карман свою «аристократическую» гордость и чувство собственного достоинства, По написал Аллану покаянное письмо. «Лучшие годы моей жизни уходят впустую», — писал он. Это был самый сильный аргумент. Аллан не ответил. Спустя некоторое время разгневанный и оскорбленный По направил Аллану еще одно униженное послание. Оно тоже осталось без ответа. Эдгару По, скорее всего, пришлось бы тянуть лямку сержант-майора еще три года, если бы не трагическое событие, восстановившее, хоть и не надолго, контакт между опекуном и воспитанником. 28 февраля 1829 года умерла г-жа Аллан, и Эдгар По приехал в Ричмонд. Они оба, каждый по-своему, любили г-жу Аллан, и смерть ее ослабила враждебность Аллана по отношению к Эдгару. Может быть, Аллан вспомнил об ответственности, которую принял на себя, когда его покойная жена, с его согласия, взяла на воспитание двухлетнего малыша. Эдгар, со своей стороны, почувствовал с особенной остротой, что нет другого дома, кроме дома Алланов, который он мог бы, пусть с оговорками, считать своим.

То не было окончательным примирением, и Аллан не выказал никаких добрых чувств. Он согласился на увольнение Эдгара из армии, дал денег и написал весьма своеобразное ходатайство в военное ведомство. Сегодня с таким ходатайством Эдгара По не взяли бы мыть посуду в закуской. Но времена были более либеральные, а может быть, более формальные. Власти пре-

*

державшие не стали вникать в суть документа, удовлетворившись фактом его существования.

Сержант-майор Э. А. Перри уволился с военной службы в середине мая 1829 года и перестал существовать. Эдгар Аллан По был зачислен в академию Вест-Пойнт 25 июня 1830 года. Между этими двумя событиями прошел год с небольшим, и год этот был чрезвычайно важным временем в жизненной истории и духовном развитии поэта. Внешние обстоятельства его существования были мало примечательны. Он жил в Балтиморе, несколько недель провел в Филадельфии, раз или два побывал в Ричмонде, к вящему неудовольствию г-на Аллана. («У меня нет особенного желания видеть тебя», — откровенно писал он Эдгару в ответ на сообщение, что тот намерен побывать в «родительском» доме.) Как раз в это время Аллан затеял жениться и вполне правильно оценил возможную реакцию Эдгара, который считал бы этот брак (как это и случилось впоследствии) изменой памяти покойной Фрэнсис Аллан.

Жил Эдгар впроголодь на скудные средства, которыми время от времени, после настойчивых униженных просьб, оделял его Аллан. Донашивая расползающийся костюм и обедая в дешевых пансионах, По строил математические расчеты, как прожить на четыре доллара в неделю. Впрочем, у него не всегда были и эти четыре доллара. В целях экономии он порой не обедал и вовсе не ужинал. Когда понадобилось посетить военное министерство по поводу зачисления в академию, он проделал путь от Балтимора в Вашингтон пешком.

Нищета обладает особой жестокостью. Она заставляет человека унижаться, обманывать, лгать. Нередко люди приучаются к такому существованию и перестают испытывать мучительные душевные переживания. Ложь, унижение, изворотливость как бы становятся для них нравственной привычкой. В случае с Эдгаром По дело обстояло иначе. Он тоже бывал вынужден кривить душой, унижаться, хитрить, но всегда ощущал это как нравственное падение. Он чувствовал себя поэтом, человеком чести, джентльменом-южанином и, в определенном смысле, избранныком судьбы. Всякий вынужденный поступок, выходящий за пределы возвышенного морального кодекса Поэта и Джентльмена, должен был доставлять ему глубокие страдания, тем более что был он от природы наделен тонкой душевной организацией и, стало быть, более уязвим, чем другие.

Критик, пытающийся восстановить внутренний мир поэта, его нравственные представления и даже особенности его психического склада, первым делом обращает взор на его социальное окружение, на «среду обитания», питающую характер и в значительной степени формирующую его. Перед биографами По тут возникают особого рода затруднения, связанные с тем, что невозможно, оказывается, выделить какую-то одну определенную среду и разыскивать в ней истоки внутреннего облика поэта. Таких сред по меньшей мере три, и все они наложили отпечаток на его характер, мировосприятие и поведение. Более того, их воздействие не было гармонически согласованным, поскольку все три пребывали в состоянии глубокого, хотя и не всегда открыто проявленного конфликта друг с другом.

Первой и наиболее широкой средой, которую придется принимать в расчет, была плантаторская Виргиния, с ее особым нравственно-психологическим климатом, региональным патриотизмом, претензиями на историческую исключительность, интеллектуальное превосходство и аристократизм. Особенно подчеркнем аристократизм, поскольку общий тон задавала рабовладельческая аристократия, мнившая себя наследницей древних греков. Виргиния не знала кальвинистского изуверства и католического засилья. Она дала Америке Вашингтона, Джефферсона, Мэдисона, Адамса. В глазах ее граждан Виргиния была исключительным штатом — «матерью президентов», родиной «отцов-основателей», генератором великих республиканских идей. Виргинцы гордились этой исключительностью и чувствовали над собой ореол превосходства.

То обстоятельство, что по происхождению, воспитанию, по духу своему Эдгар По был виргинцем, имеет, по-видимому, первостепенное значение и помогает проникнуть в пресловутую «загадку По». История Виргинии в первые десятилетия XIX века была парадоксальна и трагична. Волею исторических судеб общество виргинских аристократов-рабовладельцев явилось последним оплотом социальных идеалов Просвещения и джефферсоновской «аграрной демократии». Вслед за французскими физиократами оно провозгласило земледелие единственной продуктивной формой труда, объявило промышленников, торговцев и банкиров «паразитирующими классами» и затеяло безнадежную политическую

битву за сохранение Америки как аграрного государства.

То была странная, почти фантастическая полоса в жизни «Старого доминиона», чем-то напоминающая эпохи заката великих империй, когда взлет интеллекта, расцвет искусства окрашиваются в тона упадка и начинают источать сладкий аромат гниения.

1800—1820 годы принято называть «виргинским ренессансом». Это было время возрождения идей и духа Просвещения. Интеллектуальная, духовная жизнь Виргинии была ключом. Образованность, ориентированность в философии и искусстве, заинтересованность в политической жизни и борьбе — были неизменными атрибутами жизни виргинских плантаций. По замечанию Паррингтона, «уклад жизни плантаторской аристократии, представавший в буколическом обрамлении республиканского общества, его сердечное гостеприимство, своеобразие... широкий круг общих для целой группы плантаций интересов, жизнь на лоне природы и патриархальный дух отличались такой красочностью и самобытностью, каких нигде больше в Америке нельзя было встретить... Жизнь на плантации не страдала скучным однообразием и убожеством, царившим на фермах Новой Англии, не омрачалась грубостью и примитивностью, характерными для пограничных районов. В ней полностью отсутствовал мещанский дух провинциального буржуазного городка»⁶. Ностальгическое воспоминание об этом «золотом веке» по сей день живет в общественном сознании американцев в форме знаменитого «южного мифа».

Становление Эдгара По как мыслителя и художника приходится на годы кризиса «виргинского ренессанса» и последующего стремительного упадка экономической и духовной жизни американского Юга. Уже в начале 1820-х годов Виргиния оказалась как бы в стороне от основных путей развития американской общественной, политической, философской и эстетической мысли. Америка шла вперед, Виргиния стояла на месте. Ее не захватил бурный промышленный рост, расцвет торговли и финансов, существенно менявшие социальную структуру Северо-Запада и повлекшие за собой активизацию политического сознания народных масс; ее не затронул новый интерес к утопическим социальным учениям и экспериментам, распространившийся, как пожар, в Новой Англии; она никак не отозвалась на всеобщее увле-

чение немецкой идеалистической философией и на возникновение американского трансцендентализма. Подъем радикально-демократических движений в северных штатах и на Западе оставил ее равнодушной.

Виргинский путь развития плантационного хозяйства обнаруживал трагическую несостоятельность в новых экономических условиях. Старинные плантации, владельцы которых пытались сохранить патриархальный дух и принципы натурального хозяйства, быстро приходили в упадок. Предприимчивая молодежь покидала Виргинию и переселялась на Западные территории. Лидером рабовладельческого Юга становилась Южная Каролина, быстро приводившая свою экономику в соответствие с современными требованиями, не смущаясь жестокостью и бесчеловечностью — неизбежными спутниками новой организации труда на хлопковых полях.

Виргинские политики и философы, как и следовало ожидать, проиграли битву за аграрную демократию, и сами идеи Джефферсона и Тейлора, казалось, утратили для виргинцев всякий интерес. Былая энергия духовной жизни сменилась инертностью, равнодушием, апатией. «Широта познаний и широта вкусов встречались все реже». Смелые теории и благородные идеалы мертвели, зарастали «травой забвенья».

Двадцатые и особенно тридцатые годы XIX века в истории Виргинии предстают перед потомками как полоса угасания возвышенных идей и традиций «Старого доминиона». Плантадорское общество все более замыкалось в своем кастовом аристократизме. Дух гуманизма и демократии быстро выветривался. Ему на смену пришла атмосфера застоя, упадка, предчувствия конца, которая в некоторых отношениях была сродни европейскому *fin de siècle* *, хотя сходство здесь, разумеется, не историческое, а, скорее, типологическое. От прежнего богатства и разнообразия интеллектуальной жизни остались только выхолощенные традиции, привычное ощущение аристократической исключительности, лютаая ненависть к «толпократии» да щемящее воспоминание о недавнем великолепии.

Во всем этом присутствовал трагический оттенок, поскольку прежние идеалы, понятия, традиции не просто исчезали, но уступали место коммерческому духу, идущему из северных торгово-промышленных центров, и

* Концу века (*фр.*).

«новому аристократизму», надвигавшемуся с Юго-Запада. Виргиния оказалась между молотом и наковальней. Ее, словно в тиски, зажали две мощные силы, под напором которых все ее благородные, хотя и далеко не прогрессивные надежды превращались в ничто, а самый процесс распада в экономике и идеологической жизни нарастал и убыстрялся, как снежная лавина.

Эдгар По, как уже говорилось неоднократно, был сыном своего времени и, что особенно важно, своего штата. Конечно, творчество его не может быть полностью возведено к виргинской традиции, но нельзя сомневаться, что «воздух» Виргинии 1820—1830-х годов был той самой средой, которая питала его сознание, фактором, сыгравшим важнейшую роль при формировании его общественных, философских и эстетических представлений. Это не означает, разумеется, что не существовало иных влияний, но они накладывались на «виргинскую» первооснову и трансформировались под ее воздействием.

Дух виргинского аристократизма окружал По в детстве, в его школьные и студенческие годы. Именно с ним связаны ранние размышления По о человеческой (и собственной) исключительности, о праве на нее, о природе аристократизма и его разновидностях.

Более узкой (в биографическом смысле, но не в социальном), хотя и не менее важной средой был дом Алланов, где прошло детство поэта. Аллан и все его родственники были торговыми людьми, купцами и предпринимателями, и общая атмосфера, господствовавшая в доме, была недвусмысленно буржуазной. Естественно, что шкала жизненных, человеческих, нравственных ценностей, сравнительно с понятиями плантаторской аристократии, была сдвинута, и юный Эдгар По должен был ощущать несоответствие двух систем. Разумеется, семейство Алланов тоже не было лишено аристократических претензий, однако то были лишь претензии, желание «приобщиться», но не *modus vivendi*. У нас есть все основания предполагать, что ненависть По к корыстолюбию, его презрение к расчетливости, жадности, коммерческому успеху как жизненной цели уходят корнями в детские годы.

Здесь, вероятно, следует указать, что именно столкновение двух миров, двух идеологий, двух нравственных систем высветило в сознании По с особенной яркостью коммерческую мораль буржуазной Америки, с

которой, как мы видим, он рано соприкоснулся и которую потом люто ненавидел всю жизнь. Впрочем, еще большую роль сыграла в этом новая, «третья» среда — среда неимущих американцев, не владеющих ничем — ни рабами, ни плантациями, ни коммерческими предприятиями; среда людей, живущих собственным трудом и пребывающих на разных уровнях бедности — от «малого достатка» до беспросветной нищеты. С этой средой По основательно соприкоснулся как раз в промежутке между армией и академией. До сих пор ему был хорошо известен лишь один бедняк — он сам (если, конечно, мы согласимся с этим определением). Теперь он жил в окружении бедняков. Во время пребывания в Балтиморе и Филадельфии он взялся разыскивать родственников по отцовской липни в надежде получить материальную поддержку. Он нашел родственников, но не нашел помощи. Все они, и далекие, и близкие — бабушка (Элизабет По), тетка (Мария Клемм), брат (Генри По), двоюродный дядя (Джейкоб По) и его сын Мош е р , — были так же бедны, как он, а то и еще беднее. Вероятно, тогда он по-настоящему осознал, что не принадлежит к клану Алланов, что его место среди великой армии тружеников и бедняков. С одной, впрочем, оговоркой: он был поэт, и, что еще важнее, он считал себя поэтом. И дело здесь не только в том, что двумя годами ранее он издал сборник стихотворений. (Мало ли было людей, издавших один сборник и на том успокоившихся. Тем более что за последние два года его собственные требования к поэзии значительно изменились, и теперь он относился к своей первой публикации весьма критически.) По ощущал в себе творческие силы, достаточные для исполнения высокого предназначения. Он полностью разделял романтическую концепцию поэта-пророка, открывающего человечеству новые истины, новые перспективы, новые сферы духовного бытия.

По был почти уверен в своем предназначении. Для полной убежденности недоставало самого малого — публикации второго стихотворного сборника, ядром которого должна была стать поэма «Аль Аарааф». Он сам писал об этом Айзеку Ли — издателю, которому предложил рукопись: «Если поэма будет напечатана, я безвозвратно — Поэт, независимо от коммерческого успеха»⁸.

Ощущение собственной исключительности (я — Поэт!) придавало дополнительный оттенок мировосприя-

тию молодого По и его реакции на события и явления окружающей действительности, способствовало некоторой возвышенной остраненности в оценках, что, впрочем, вовсе не означает, что он становился человеком «не от мира сего». Но об этом несколько позже.

Биографы По тратят много времени и места на описание того, как юный поэт в ожидании зачисления в академию мыкал горе, странствуя между Балтимором, Филадельфией и Ричмондом. Их можно понять: именно эта сторона его бытия наиболее подробно отражена в переписке и документах, относящихся к 1829—1830 годам. Была, однако, и другая, так сказать, внутренняя сторона его жизни в этот год, скрытая от посторонних глаз, не зафиксированная документально, но гораздо более важная. Молодой По работал, работал как одержимый. Чем больше он ощущал себя Поэтом, тем сильнее сознавал меру ответственности и недостаточную свою подготовленность к исполнению высокой миссии, и прежде всего собственную необразованность. Он читал английских и немецких романтиков, поражаясь их осведомленности в истории, философии, эстетике и естественных науках. Нужно было наверстывать упущенное, подняться до их уровня. Время уходило, впереди маячила тень военной академии. Он принялся за чтение со всей энергией, на какую был способен. Мы не знаем, насколько систематическим было его чтение, но бесспорно, читательские интересы его были широки и захватывали многие области человеческого знания. Одновременно он продолжал писать стихи. Многие из того, что вошло в «Аль Аарааф» и последующие поэтические сборники, было написано именно тогда, в год между армией и академией.

К этому же времени относится и первое практическое соприкосновение По с литературным миром Америки. Будучи в Балтиморе, он возобновил знакомство с Вильямом Уэртом, бывшим генеральным прокурором США и автором знаменитой биографии Патрика Генри. По встречал его прежде в Виргинском университете, где Уэрт преподавал право. Теперь он понес на суд маститого соотечественника новую поэму. Через Уэрта он познакомился с двумя ведущими литературными деятелями Филадельфии — Робертом Уолшем, редактором «Американского ежеквартального обозрения», и критиком Джозефом Хопкинсоном. По-видимому, Уэрт (через Уолша) порекомендовал молодого поэта издательству

«Кэри, Ли и Кэри», которое выразило готовность опубликовать его новый поэтический сборник. Правда, издатели поставили столь жесткие условия, что автору пришлось забрать рукопись назад. Они не только отказались платить какое бы то ни было вознаграждение, но потребовали компенсационных гарантий на случай, если издание окажется убыточным. Они не желали рисковать. По был уверен в успехе, но гарантий дать не мог. У него не было необходимых ста долларов. Он обратился к Аллану с просьбой написать «гарантийное письмо» в издательство. Ответ Аллана не сохранился, но сохранилось письмо По, на котором Аллан бестрепетной рукой начертил резолюцию: «Ответил в понедельник 8 июля 1829 г. Сурово осудил его поведение и отказал во всякой помощи».

Судьба сборника тем не менее оказалась счастливой. Его приняло и выпустило в свет осенью 1829 года балтиморское издательство «Хатч и Даннинг». При этом оно не только не потребовало гарантий, но даже согласилось выплатить автору определенный процент от прибыли, разумеется, ежели такая будет.

К этому же времени относится и знакомство По с Джоном Нилом, популярным тогда писателем и критиком, издателем журнала «Янки и бостонская литературная газета». Нил относился с симпатией к молодому поэту. Еще до выхода в свет сборника он опубликовал в своем журнале отрывки из стихотворений По, сопроводив их доброжелательным, хотя и выдержанным в юмористических тонах критическим комментарием. Более того, он напечатал фрагменты из адресованного ему письма Эдгара По, в котором тот впервые говорит о себе как о поэте. Письмо интересно со многих точек зрения. В нем мы находим ряд мыслей, которые позднее были развернуты в поэтическое «кредо» молодого автора. Но что особенно примечательно: оно поражает светлым, оптимистическим тоном, который не соответствует внешним обстоятельствам жизни По этого времени и начисто опровергает позднее сложившееся представление о нем как о поэте, изначально оторванном от действительности, пессимистическом и даже упадочном. «Я м о л о д, — говорит По в этом п и с ь м е, — мне нет еще двадцати лет. Я — поэт, если глубокое поклонение всякой красоте может сделать поэтом... Я отдал бы весь мир, чтобы воплотить хотя бы половину идей, теснящихся в моем воображении. Я обращаюсь к Вам, как к челове-

ку, коему дорога та самая красота, перед которой я преклоняюсь: красота естественного синего неба и сияющей на солнце земли... Редактор журнала «Янки» (Дж. Нил. — Ю. К.) говорит обо мне: «Он мог бы написать прекрасную и даже великолепную поэму» (первые слова поощрения в моей жизни!). Не сомневаюсь, что пока еще я не написал ни прекрасной, ни великолепной поэмы. Но я могу, я клянусь! — если мне только дадут время»⁹.

Чем активнее входил По в литературную жизнь, чем больше поглощали его творческие интересы, тем бессмысленнее рисовалось ему грядущее поступление в академию. Другого пути он, однако, не видел. Литература пока еще была не в силах прокормить его, а зависимость от подачек Аллана казалась нестерпимой. К тому же Аллан не выказывал желания помогать воспитаннику.

В конце июня 1830 года По сдал вступительные экзамены и стал кадетом. В сентябре начались занятия. Уже первое знакомство с распорядком и правилами Вест-Пойнта подтвердило его худшие предположения. Кадетов поднимали с восходом солнца. Сразу после умывания начинались классные занятия, продолжавшиеся (с часовым перерывом на завтрак и обед) до четырех часов. Затем следовала строевая муштра, которая оканчивалась с заходом солнца. После ужина кадеты вновь собирались для классных занятий. В десять вечера звучал сигнал отбоя, и учащиеся обязаны были погасить все лампы и свечи. Распорядок жизни определялся уставом из 348 параграфов. Все здесь было расписано до мельчайших деталей, не оставляя места для инициативы, собственного разума или воображения. Параграф 187 предусматривал порядок действий, совершаемых кадетом после подъема: «Повесить лишнюю одежду, а то, что положено, убрать в мешок для белья; вычистить подсвечник или лампу; заправить постель и сложить остальные вещи в предписанном порядке». Каждый шаг регламентировался, строго предусматривалось все, что кадеты должны делать и чего они делать не должны. Запрещалось «выплескивать воду на веранду» (§ 190), выбрасывать что-либо из окон и дверей (§ 191), предписывалось стричь волосы коротко, «челкой»; категорически запрещалось, под страхом исключения из академии, носить усы, пить алкогольные напитки, курить табак, играть в карты, в мяч, в шахматы и шашки

«и вообще во что бы то ни было» (§ 196). Не дозволялось чтение «романов и стихов», без специального на то разрешения офицера-воспитателя.

К концу первого семестра Эдгар По пришел к убеждению, что он напрасно теряет драгоценное время, и решил оставить Вест-Пойнт. По действующим правилам, на это требовалось согласие родителей или опекуна. По обратился к Аллану за согласием, но тот в обычной своей манере ничего не ответил, ограничившись «резолюцией» на письме: «Получил это письмо 10-го и увидел из его содержания, что отвечать нет нужды. Я делаю эту надпись 13-го и не вижу причины изменить свое мнение. Не думаю, что у мальчишки найдется хоть одно достойное качество. Пусть его поступает как хочет..»

Оставался только один путь — исключение из академии по приговору военного трибунала. В январе 1831 года По принялся сознательно и систематически нарушать дисциплину и предписания устава. Результат не замедлил последовать. Тогда же, в январе, он предстал перед судом по обвинению в пропуске построений, проверок, занятий и в неисполнении приказов. Трибунал постановил «исключить кадета Эдгара А. По из академии».

Постановление трибунала было утверждено военным министерством в марте, но уже в феврале По уехал в Нью-Йорк, куда его влекли литературные планы. Мы почти ничего не знаем о его кратковременном пребывании в торговой столице США. Известно лишь, что он предполагал записаться добровольцем в польскую армию (с этой целью он обратился за рекомендацией к суперинтенданту Тэйеру), но почему-то не осуществил этого своего намерения. Единственным весомым плодом его пребывания в Нью-Йорке явился сборник «Стихотворения», выпущенный нью-йоркским издателем Эламом Блиссом в апреле 1831 года. Сборник этот, как и предшествующий («Аль Аарааф»), включал не только вновь написанные стихи, но также и произведения, публиковавшиеся раньше, представленные, однако, в новой редакции. Мы упоминаем об этом, поскольку здесь проявилась характерная для По черта, которую он сохранил до самой смерти. Он не считал публикацию стихотворения финальным актом и постоянно возвращался к напечатанным вещам, продолжая работать над ними, как если бы то были рукописи.

По не задержался в Нью-Йорке. У него не было никаких средств к существованию, и он не мог бы жить здесь даже впроголодь. Он возвратился в Балтимор и поселился у своей тетки Марии Клемм, в доме которой нашли прибежище многие из бедствующих членов семьи По, в том числе его престарелая бабка и старший брат Вильям Генри. Никто из них — ни брат, ни бабка с ее скудной пенсией, ни тетка, у которой было двое малых детей, — не мог оказать ему помощи, ибо сами едва сводили концы с концами. Тем не менее они приняли его в свою «общину». Справедливой оказалась старая истина, что бедняк скорее поделится последним, нежели богач — своим излишком. Многочисленное семейство существовало, перебиваясь с хлеба на воду, но все же существовало. Как заметил один из биографов По, бедняки, обреченные на гибель поодиночке, ухитряются выжить, объединившись в группу. Впрочем, выжить удалось не всем. Летом 1831 года умер брат Эдгара — Вильям Генри. Ему было двадцать четыре года. Спустя четыре года умерла бабка.

Эдгар По оставался в Балтиморе целых четыре года, и мы едва ли ошибемся, если скажем, что эти годы сыграли решающую роль в формировании его как литературного деятеля. Он явился сюда двадцатидвухлетним поэтом, творческое сознание которого, хотя и обладало известной степенью эстетической зрелости, было ограниченным, беспредельно субъективным, сосредоточенным преимущественно на проблемах философии (в самой общей форме) и поэтики. Он не отдавал себе отчета в мощном движении жизни, окружавшей его, в кипении литературных страстей, в том, что он присутствует при рождении американской национальной культуры и что первый долг поэта — стать солдатом в великой битве за культурную независимость молодого отечества. В оправдание его позиции можно сказать только, что основные литературно-критические баталии по поводу характера и путей развития американской национальной литературы были еще впереди, но и в конце 1820-х годов многие газеты и журналы дебатировали эти вопросы достаточно энергично и шумно, чтобы привлечь к себе внимание молодого По. Они его просто не интересовали. В собственных глазах он был поэт и только поэт, сознание которого, обитающее в сферах вечности и

бесконечности, имеет дело с «абсолютными» категориями красоты, любви, жизни, смерти и не снисходит до обыденности, журнальной суеты и амбициозных поползновений, хотя бы и в национальном масштабе.

Однако в 1835 году он уехал из Балтимора уже вполне сложившимся прозаиком, журналистом, литературным критиком и редактором, отлично понимающим механику издательского дела. Добавим попутно, что, по всеобщему признанию, он оказался одним из самых талантливых и дельных знатоков журнального дела в Америке середины XIX века. Как совершилась эта метаморфоза? Что побудило Эдгара По оставить на время поэзию (за четыре «балтиморских» года он опубликовал всего три стихотворения) и углубиться в другие области литературы? Сам По ничего по этому поводу не говорил и не писал, и биографам оставался лишь один путь: реконструировать его творческую эволюцию, опираясь на скудные данные, извлекаемые из воспоминаний людей, знавших его в балтиморский период, из его собственной переписки, и на разного рода сведения, почерпнутые из газет и журналов этих лет. Подобная реконструкция, однако, обладает чертами гипотезы, далеко не все моменты которой доказаны и подтверждены фактическим материалом.

Существенную роль тут, видимо, сыграл сам город Балтимор, переживавший на рубеже 1820—1830-х годов полосу бурного подъема экономической, политической и культурной жизни. В 1827 году открылись две паромные линии, связавшие его с северными и южными городами атлантического побережья, то есть практически со всеми «старыми» штатами; в мае 1830 года начала действовать первая в США железная дорога «Балтимор и Охайо»; спустя короткое время открылось движение по железной дороге на Вашингтон. Балтимор — южный город, столица Мэриленда — быстро превращался в один из крупнейших в Америке торговых и промышленных центров. Балтиморские джентльмены-аристократы, позабыв о традиционном пренебрежении к меркантильным занятиям, пустились в коммерцию. Новые интересы повели к быстрой политической переориентации, и в общественной жизни Мэриленда появился небывалый тип деятеля, которого В. Л. Паррингтон окрестил впоследствии «южанин-виг». Некоторая противоестественность подобного словосочетания станет очевидной, если вспомнить, что американские «виги» были партией крупного

торгового, промышленного и финансового капитала и, стало быть, врагами южного экономического уклада. Классическим образцом «южанина-вига» был Джон Пендлтон Кеннеди — плантатор, делец, предприниматель, юрист, популярный писатель и общественный деятель. Его политические, социальные и нравственные убеждения были ближе к теориям Франклина, чем к сепаратистской платформе Кэлхуна. В годы гражданской войны он вполне логично стал на сторону северян. Такую фигуру мог породить только Мэриленд. Можно было бы найти и другие примеры. Мы выбрали Кеннеди просто потому, что ему суждено было сыграть некоторую роль в судьбе Эдгара По.

Экономический и общественный подъем не замедлил сказаться на культурной жизни Балтимора, который стал теперь третьим по величине городом США. Открывались новые театры (два из них открылись незадолго до приезда Эдгара По — «Новый театр» в 1829 году и «Балтиморский музей» в 1830 году), библиотеки, журналы; создавались литературные кружки, устраивались конкурсы и т. п. Разумеется, многие из этих предприятий оказывались недолговечными, но бесспорно, что Балтимор стал городом, где была литературная жизнь, и проблемы американской литературы занимали существенное место на страницах балтиморских газет и журналов.

В какой степени мог Эдгар По принимать участие во всей этой деятельности? Известно, что он вел замкнутый образ жизни, и причин к тому было две. Одна из них относилась к сугубо материальной сфере. Он продолжал пребывать в состоянии беспросветной нищеты, и это автоматически ограничивало круг его знакомств. Он нигде не служил, почти не получал гонораров и перебивался мелкими приработками в местных газетах. Время от времени возникали критические ситуации (например, смерть брата, оставившего после себя долги), и Эдгар По, буквально загнанный в угол, вынужден был обращаться со слезной мольбой о помощи к Джону Аллану. Тот по большей части отмалчивался, но однажды, когда Эдгару грозила долговая тюрьма, все же помог. К этому времени относится анекдотический случай: Д. П. Кеннеди, который был уже богат и знаменит, пригласил юного собрата по перу к обеду. По принял приглашение с условием, что Кеннеди одолжит ему два-

дцать долларов на покупку костюма, так как ему не в чем было прийти на обед.

Другая причина состояла в том, что По работал как каторжный, до полного изнеможения, до головных болей и голодных обмороков. Как вспоминал один из его балтиморских знакомцев журналист Л. Уилмер, «в мире не было человека, который работал бы больше и напряженней, чем он. Когда бы я ни навестил его, — пишет Уилмер, — он всегда был занят работой». Работа, видимо, выматывала его полностью, не оставляя ни сил, ни времени. Эдгар По смолоду обладал завидной целеустремленностью и железной выдержкой. Трудно предположить, чтобы он не мог найти в Балтиморе никакого заработка. Скорее всего он не слишком стремился его найти, ибо постоянная служба мешала бы его литературному труду. Он готов был терпеть нужду, голодать, мерзнуть и даже обречь на лишения своих близких, но ничто не смело стоять между ним и его творчеством, ибо не было для него в жизни ничего важнее. По этим же причинам он никогда не писал халтуры, хотя мог бы недурно зарабатывать, сочиняя сентиментальные рассказы в угоду нетребовательным вкусам обывателей.

Надо полагать, что замкнутый образ жизни, хотя и ограничивал контакты По в литературном мире, но не вовсе исключал их. Среди его знакомых появились сотрудники газет и журналов, сохранилась относящаяся к этому времени его переписка с редакторами и издателями. Теперь невозможно в точности установить масштабы его участия в периодических изданиях, поскольку большинство рецензий, статей и даже рассказов печаталось без указания имени автора, особенно если автор не был знаменитостью. Но самый факт сотрудничества По в журналах сомнений не вызывает.

Дважды в течение этих четырех лет По участвовал в конкурсах на лучший рассказ, объявленных «в целях содействия развитию национальной литературы и поощрения молодых талантов». Первый из них, объявленный «Филадельфийским субботним курьером» в 1831 году, успеха ему не принес. Из пяти рассказов, посланных им в редакцию журнала, ни один не получил премии, хотя все пять были анонимно напечатаны по окончании конкурса.

Перед участием во втором конкурсе Эдгар По испытал еще одно разочарование: в мае 1833 года он предложил «Новоанглийскому журналу» цикл рассказов под

общим названием «Одиннадцать арабесок». В качестве образца он послал рассказ «Четыре зверя в одном». Рассказ, однако, не произвел впечатления на редакцию, и предложение По было отклонено. Спустя месяц балтиморский «Субботний гость» объявил конкурс на лучшее стихотворение и лучший рассказ, сообщив при этом, что в качестве членов жюри приглашены Д. П. Кеннеди, Д. Латроб и Д. Миллер. Участие Кеннеди, только что завоевавшего общенациональное признание своим романом «Суоллоу Бари» (1832), придавало мероприятию впечатляющую солидность. Эдгар По принял участие в конкурсе и как поэт, и как прозаик. Он представил одно стихотворение («Колизей») и шесть рассказов из цикла, отвергнутого «Новоанглийским журналом». На этот раз триумф был полный. Он получил приз за рассказ «Рукопись, найденная в бутылке». Впрочем, это мог быть и любой другой рассказ. В своем решении члены жюри признавали, что «было бы несправедливо по отношению к автору утверждать, будто получивший премию рассказ — самый лучший из шести, предложенных им на конкурс. Мы прочли все шесть с необычайным интересом... наш выбор пал на «Рукопись, найденную в бутылке» скорее из-за оригинальности замысла и размеров рассказа, нежели из-за его превосходства над другими сочинениями, присланными автором»¹⁰. В довершение жюри настойчиво рекомендовало автору издать свои рассказы отдельной книгой. «Колизей» тоже был напечатан в журнале, хотя и не получил премии. (Видимо, жюри решило не присуждать оба приза одному человеку и отдало стихотворную премию Д. Хьюитту за поэму «Песнь ветров», ныне совершенно забытую.)

Результаты конкурса имели для По огромное значение. С одной стороны, он получил первое признание как прозаик, и если у него были на сей счет какие-нибудь сомнения, то теперь они окончательно рассеялись; с другой — они помогли ему установить важные для него связи в литературном мире, среди которых на первое место должно быть поставлено начало многолетней дружбы с Кеннеди. Кеннеди поддержал По в трудное для него время, помог ему пробиться в журналы и издательства и затем на протяжении долгих лет не оставлял его своими советами, которыми По, как правило, увы, пренебрегал. В 1849 году, узнав о смерти По, Кеннеди записал в своем дневнике: «Много лет тому назад, году, примерно, в 1833 или 34, я встретил его в Балтиморе

умирающего с голоду. Я снабдил его одеждой, держал для него открытый стол... фактически вытаскивал его из бездны, когда он был на грани полного отчаяния. Позднее я устроил его редактором к г-ну Уайту в «Южный литературный вестник»...»¹¹

Время, проведенное По в Балтиморе, было не особенно продуктивным в чисто творческом плане. Согласимся, что три стихотворения, одиннадцать рассказов и несколько критических заметок за четыре года для художника, умеющего работать так, как умел он, — это совсем немного. И хотя в числе написанных тогда рассказов были такие шедевры, как «Береника», «Морелла», «Спуск в Мальстрем», значение этого периода, пожалуй, в другом.

Балтиморские годы можно было бы назвать «годами учения» Эдгара По. Он заново открывал для себя литературу как область деятельности человеческого духа, не ограниченную эстетической функцией. Он учился видеть в художественном творчестве не только способ поэтического самовыражения, но особую и важную сферу активности национального самосознания. Он вырабатывал в себе профессионализм, предполагающий не только наличие таланта, но владение литературной техникой, основанной на строгом, почти математическом расчете. Он привыкал смотреть по-новому на общие задачи и цели литературы, учитывать потребности читательской аудитории. К нему наконец пришло осознание того, что он американский поэт, прозаик и критик и что борьба за создание американской национальной литературы должна стать руководящим принципом его деятельности.

Этот новый взгляд на вещи ставил перед По целый ряд общих и конкретных вопросов, требовавших не просто интенсивного чтения, но изучения, исследования, анализа литературных явлений, традиций, канонов прошлого и тенденций настоящего. Он понимал, что без этого немислимо создание литературы будущего.

Большинство биографов По видит главную особенность балтиморского периода в том, что он начал писать прозу, и все остальное выводит из этого обстоятельства. Думается, что зависимость здесь обратная. Новый взгляд на литературу и ее цели позволил ему увидеть ограничительную тенденцию его прежних поэтических принципов, закрывающих для творческого осмысления ряд важных аспектов человеческого бытия, и это побудило его обратиться к прозе. Можно только пожалеть,

что мы так мало знаем о «годах учения» По, ибо именно тогда сложились в более или менее окончательном виде главные его общественные, философские и эстетические убеждения. Последующие его критические статьи, теоретические работы и художественные произведения были развитием идей и принципов, освоенных в это четырехлетие.

В балтиморском периоде не было, однако, завершенности. «Годы учения» требовали после себя экзамена, практической проверки приобретенных знаний, навыков, идей. С этой точки зрения трудно переоценить значение ричмондского опыта, непосредственно примыкающего к годам, проведенным в Балтиморе. Опыт этот был не очень длительным — всего полтора года (июль 1835 — январь 1837 года), но исключительно важным. Ричмондский этап явился, так сказать, завершающим моментом в становлении Эдгара По — журналиста, поэта, прозаика, критика и человека. С ним уже случилось все, что должно было случиться; сама жизнь его и деятельность обрели направление, от которого в дальнейшем не отклонялись до самой его смерти. Разумеется, какие-то события в его жизни продолжали происходить, но они не приносили с собой радикальных перемен и качественных скачков. Спору нет, мысль его становилась более глубокой, талант — более зрелым, мастерство — более совершенным, но все это развитие не отклонялось от определившегося пути.

Летом 1835 года издатель и редактор «Южного литературного вестника» Томас Уайт пригласил Эдгара По (по рекомендации Кеннеди) приехать в Ричмонд и занять место своего помощника, при условии, что он успешно пройдет месячный испытательный срок. Помощник был нужен Уайту, поскольку сам он дурно справлялся со своими обязанностями и, видимо, понимал это. Намерения и цели у него были вполне достойные, и сам он был дельный человек, но лишенный вкуса, эрудиции, широты кругозора и понимания журнального дела. Журнал в его руках влачил жалкое существование и едва насчитывал 500 подписчиков.

Получив приглашение, По тотчас согласился. Тому было много причин, в том числе и сугубо материального свойства (после смерти бабки семья лишилась единственного твердого, хотя и мизерного дохода). Но главная

причина заключалась в том, что По активно стремился к журнальной работе. В мечтах ему виделся собственный журнал, коего он был бы единственным и полноправным хозяином. Покамест же он готов был взяться за любой журнал, пусть в качестве «помощника», редактора, сотрудника — кого угодно.

Заметим, что тяготение По к собственному журналу, или даже к журналу вообще, не было чем-то уникальным, ему одному свойственным. «Идея» журнала была одной из наиболее широко распространенных в литературных кругах Америки второй четверти XIX века. Всякая литературная группировка, всякий литератор, радеющий о богатой и самобытной национальной литературе, стремились издавать «свой» журнал. Были среди этих журналов воистину авторитетные издания, и впрямь влиявшие на развитие национальной литературы, такие как «Северо-Американское обозрение», «Никербокер», «Демократическое обозрение», но были также и мотыльки-однодневки, возникавшие и умиравшие сотнями. В одном только Балтиморе за пятнадцать лет (1815—1830) появилось и исчезло более семидесяти журналов.

Судьба, однако, не была благосклонна к Эдгару По. Всю жизнь он редактировал чужие журналы, а своего так и не основал, если, разумеется, не считать «Бродвейского журнала», которым он владел ровно два месяца (ноябрь—декабрь 1845 года), прежде чем прогорел. Для полноты картины прибавим, что в начале 1840-х годов По дважды пытался открыть собственный журнал в Филадельфии и даже печатал рекламные проспекты, однако ему так и не удалось собрать необходимых средств.

Но вернемся к 1835 году. Уайт быстро оценил квалификацию и деловые качества своего нового сотрудника и охотно переложил на плечи По все основные труды по изданию «Вестника», хотя и платил ему сущие гроши. Эдгар По, со своей стороны, был исполнен энтузиазма, За пятьдесят долларов в месяц он читал почту и «самотек», редактировал принятые рукописи, писал обзоры и рецензии (для чего ему приходилось прочитывать огромное количество «новинок» и журналов), держал корректуру, вел переписку с авторами и читателями. В каждом номере его собственные критические материалы занимали до сорока страниц журнального текста, набранного мельчайшим шрифтом. Биографы не преуве-

личивают, когда говорят, что он один делал журнал. Добавим, что делал он его со вкусом, размахом и глубоким пониманием потребностей дня.

Парадоксально, но факт: Поэт, «возвышенный гений», «апостол красоты» обнаружил великолепную журналистскую хватку, понимание конъюнктуры на книжном рынке, умел учитывать вкусы и потребности читательской аудитории. Его деловой оперативности мог бы позавидовать сам г-н Джон Аллан, немного не доживший до возвращения По в Ричмонд. Эдгар По превратил «Южный литературный вестник» из убыточного, прозябающего в безвестности издания в доходный журнал с национальной репутацией. Достаточно сказать, что за год с небольшим число подписчиков возросло в семь раз. Но при этом По никогда не шел на уступки там, где дело касалось качества публикуемых материалов или литературно-критической программы. По-журналист был столь же неллицеприятен, неуступчив и принципиален, сколь По-художник был бескомпромиссен.

Очевидно, что объем работы в журнале был слишком велик для одного человека. По жил в состоянии непрерывного переутомления. Сил не хватало ни на что, кроме журнала. Все, что он опубликовал за это время (исключая, разумеется, критические статьи, обзоры и рецензии), было написано раньше, до поступления к Уайту. В 1836 году он не написал ни одного стихотворения, ни одного рассказа. Единственное, что он приобрел, — это репутацию¹². Америка, почти не знавшая его как поэта и мало знавшая как рассказчика, стала признавать его как критика и редактора.

В январе 1837 года По расстался с Уайтом, чему последний был, кажется, рад. Он едва терпел очевидное превосходство По в литературных и журнальных делах и был счастлив вновь утвердиться в роли полноправного хозяина. Был он, видно, недалекый, хотя, как сказал По, и незлой человек. Он отказался от услуг одного из лучших редакторов страны, сумевшего завоевать «Южному литературному вестнику» общеамериканскую известность. После ухода По журнал еще некоторое время жил старой репутацией, а затем начал понемногу соскальзывать к изначальному своему положению незаметного провинциального издания.

История редакторской деятельности Эдгара По в «Южном литературном вестнике» образует стереотип, неоднократно повторявшийся в последующие годы его

жизни. Прирожденный журналист (в старом значении этого слова, когда журналистами называли людей, работающих в журнале, но отнюдь не в газете или издательстве), он был также прирожденным поэтом и прозаиком. Обстоятельства американской литературной жизни не допускали, однако, совмещения этих профессий. Журналистика кормила; плохо, скудно, но все же кормила. Поэзия и проза — нет. По отдавал предпочтение художественному творчеству, но вынужден был периодически возвращаться к журналистике. Он редактировал бертоновский «Журнал Джентльмена» (Филадельфия, 1839—1840), «Журнал Грэма» (Филадельфия, 1841—1842), газету «Вечернее зеркало» (Нью-Йорк, 1844—1845), «Бродвейский журнал» (1845—1846) — и все с одинаковым успехом, добиваясь повышения качества изданий, роста их популярности, увеличения тиража. Но всякая попытка совмещать редакторскую деятельность, работу критика и оригинальное художественное творчество приводила к чудовищному перенапряжению сил, нервному истощению, психологическим срывам. Каждый раз, когда возникала проблема выбора, По выбирал дорогу художника и держался ее, покуда нищета, голод, самая необходимость существовать не загоняли его в очередную редакцию.

Некоторую роль играло, вероятно, и то, что По-прозаик работал в жанре, которому еще только предстояло пробить дорогу в большую литературу. Рассказ считался неотъемлемой принадлежностью журнала, и только. Издатели не соглашались печатать сборники рассказов, если рассказы эти не были связаны друг с другом единством образной системы, сюжета, времени, места, и т. д. Эдгар По предложил издательству «Харпер и братья» сборник своих рассказов, печатавшихся прежде в журнале. Издатели отклонили предложение, сославшись на то, что сборник «состоит из разобщенных рассказов... Читатели в Америке выказывают решительное и сильное предпочтение трудам (особенно беллетристическим), в которых единая и связная история занимает весь том или несколько томов — как случится...»¹³. В этом же 1836 году Натаниель Готорн столь же безуспешно пытался издать свои «Дважды рассказанные истории». Неудача привела его к жестокому нервному потрясению. Если бы не усилия его друга Г. Бриджа, который издал сборник за свой счет, шедевры Готорна, скорее всего, долго еще не увидели бы света. Нужно ли

говорить о знаменательности приведенных фактов? По и Готорн были крупнейшими американскими новеллистами своего времени, завоевавшими позднее мировую славу именно теми произведениями, от которых отмахивались американские издатели. По был, конечно, прав, считая, что проза его не прокормит, а поэзия и подавно.

Повествуя о жизни Эдгара По в Ричмонде в 1835—1836 годах, мы затрагивали до сих пор только профессиональную ее сторону, то есть деятельность его в качестве редактора и критика. Пришло время коснуться некоторых обстоятельств личного свойства, большею частью горьких и прискорбных. Писать о них тяжело, но необходимо. Слишком уж много домыслов, теорий и фантастических предположений навертено вокруг этих обстоятельств энтузиастами — психологами, психиатрами, биографами, литературоведами и просто любителями. Вот уже сотню лет диогены от критики и иже с ними бродят с фонарями в поисках истины, вопрошая себя и друг друга, был ли По параноик, шизофреник, алкоголик или наркоман. Между тем, истину легко может установить всякий, кто даст себе труд добросовестно прочесть переписку По и документальные свидетельства современников.

Другая причина, побуждающая нас обратиться к некоторым моментам личной жизни По в Ричмонде, заключается в том, что, единожды возникнув, они образовали стойкие факторы, сохранявшие свою силу и ответственность до самой смерти поэта. Без знания их трудно соблести верную перспективу в оценке последних лет его жизни. А жить ему оставалось всего двенадцать лет.

Восстановим в памяти некоторые детали, сопутствовавшие переезду По в Ричмонд. Его физическое, моральное и психическое состояние было крайне тяжелым. Четыре года каторжного труда, нищета, полуголодное существование, унижительное безденежье, постоянная забота о куске хлеба для себя и своих близких, отчаянное стремление сохранить и развить данный ему от бога талант, смерть брата, а затем бабки, которую он искренно любил, — все это, разумеется, не прошло даром. Уезжая из Балтимора, он оставил в беспомощном положении единственных близких ему на земле людей — Марию Клемм и ее дочь Вирджинию. Вся надежда была на то, что он сможет помогать им из скудного редак-

торского жалования (что он, кстати говоря, и делал).

Перемена места не принесла облегчения. Напротив. Он не просто переехал в Ричмонд, он вернулся туда. Со всех сторон его обступили горестные воспоминания детства и юности, возвратилось старое чувство одиночества, отрыва от людей и от собственного прошлого. Кумиры его детства (Фрэнсис Аллан и Джейн Стэнард) лежали в могиле. И даже суровый и скаредный Джон Аллан не дождался возвращения нелюбимого воспитанника. Он умер в марте 1834 года. Единственное место в Ричмонде, где По чувствовал себя среди «своих», было кладбище.

Работы в «Вестнике» было невпроворот, и По трудился из последних сил, понимая, что все зависит от впечатления, которое он произведет на Уайта. Уайт, между тем, никак не мог решить, брать ли ему нового сотрудника на постоянную должность или не брать. Ощущение неустойчивости, «взвешенности» только усиливало владевшее Эдгаром По нервное напряжение. Все это, вместе взятое, было выше человеческих сил.

Сегодняшние психиатры сказали бы, что перед нами типичная картина чудовищно затянувшейся стрессовой ситуации. Так оно и было, и последствия этой ситуации тоже были вполне типическими: По сорвался в глубокую депрессию. В нем не развилась апатия, ум его был по-прежнему деятелен, он продолжал работать, но всем его существом владело ощущение бездонного несчастья, и самый смысл бытия то и дело ускользал от него. Мысль его временами работала в лихорадочном темпе, теряя последовательность и логичность, но какой-то участок мозга фиксировал эти отклонения, так что По сознавал наличие «сдвигов», и сознание это было трагическим.

Сегодня ужас По перед безумием, которое ему в общем-то и не угрожало, может показаться наивным. Все мы нынче знакомы, так или иначе, со стрессовыми ситуациями и твердо знаем, что психическая норма — всего лишь условное понятие, служащее точкой отсчета при определении аномалий. Во времена По господствовали иные представления. Душевное здоровье и безумие мыслились абсолютными категориями. Между ними стояла непроходимая стена. Безумие считалось неизлечимым. Единожды перевалив через стену, человек не имел надежды вернуться назад. Вот чего страшился По, обна-

ружив у себя признаки депрессии. К тому же умственное расстройство представлялось наследственной болезнью, и По имел основания подозревать присутствие этой болезни в собственной семье. Его младшая сестра Розалия была умственно недоразвитой; значит, предполагал По, было, видимо, «где-то» «что-то» в предшествующих поколениях.

В сентябре 1835 года По написал Джону Кеннеди письмо, отражающее в некоторой степени его состояние. «Я страдаю, — писал он, — от душевной депрессии, какой не испытывал прежде. Я тщетно боролся с влиянием этой меланхолии... и вы поверите мне, когда я скажу, что несчастен, несмотря на значительное улучшение моих обстоятельств... Мое сердце открыто перед вами, читайте в нем, если оно того достойно. Я ужасно несчастлив и не знаю почему. Утешьте меня... вы можете. Но поскорей, или будет слишком поздно. Убедите меня, что жить нужно, что жизнь стоит того, и вы в самом деле будете мне другом. Убедите меня поступать, как надо. То есть, я не это хотел сказать. Я не хочу сказать, что вам следует принять это письмо за шутку... О, пожалейте меня! Я чувствую, что слова мои сбивчивы... но я поправлюсь. Вы видите, что я страдаю от депрессии духа, которая погубит меня, если затянется. Напишите же мне, и поскорей. Заставьте меня поступать, как надо. Ваше слово значит для меня больше, чем слова других, ибо вы были единственным моим другом, когда никто другой не был»¹⁴.

Уехав из Ричмонда, Эдгар По продолжал вести скитальческую жизнь. Он жил в Нью-Йорке (1837—1838), Филадельфии (1838—1844), снова в Нью-Йорке (1844—1846), Фордэме близ Нью-Йорка (1846—1849), совершал многочисленные поездки в Бостон, Балтимор, Вашингтон, Ричмонд, Провиденс. Перемена места, однако, не означала перемены житейских обстоятельств или образа жизни. Он по-прежнему бедствовал, захлебывался в мелких долгах, чудовищно много работал. Заботы, тревоги, мысли о завтрашнем дне не оставляли его. Он не знал ни минуты покоя и продолжал жить в огромном напряжении физических и духовных сил, расточая нервную и умственную энергию с щедростью, на которую не имел права. Организм его не выдерживал нагрузки; он все чаще болел, но и в болезни продолжал работать, ибо не было другого выхода.

Сошлемся на воспоминания поэта и критика Н. П. Уиллиса, который был хорошо знаком с По в эти годы:

«Г-н По был взыскателен и писал мучительно трудно, а стиль его слишком возвышался над уровнем популярного вкуса, чтобы ему хорошо платили. Он всегда испытывал денежные затруднения. С большой женой на руках, он лишен был простейших, необходимых для жизни вещей. Год за годом, обычно в зимнее время, г-жа Клемм, неутомимая посланница гения, худо одетая, ходила из редакции в редакцию с поэмой или статьей на литературную тему, умоляя издателей от его имени и упоминая лишь, что „он болен“»¹⁵.

Поскольку причины оставались в силе, постольку и следствия обнаруживались с жестокой неукоснительностью. По впадал периодически в состояние тяжелой депрессии, осложненной страхом перед безумием (врачи называли его «мозговой лихорадкой»), и чем дальше, тем труднее выходил из этого состояния. Инстинктивно он искал способа снимать интеллектуальное, нервное, психическое напряжение и, как миллионы людей до него и после, находил его в вине. Ослабленный организм его не принимал алкоголя и бурно реагировал даже на малые дозы¹⁶. Бокал легкого вина или пива оказывал на него сокрушительное действие. Он не то чтобы становился пьян, но у него полностью отказывали сдерживающие центры. Все рестрикции, налагаемые собственным сознанием, общепринятыми правилами поведения, социальными условностями, прагматической целесообразностью, теряли смысл и значение. По открыто и громко принимался высказывать резкие суждения о людях, книгах, журналах, статьях и стихах, невзирая на лица и не соображаясь с обстоятельностью. Он говорил обидные вещи и, что называется, «резал правду-матку» прямо в глаза. Не задумываясь, он портил отношения с приятелями, сотрудниками, издателями, критиками, которые использовали потом всякий случай, чтобы поквитаться, и, уж конечно, распространяли преувеличенные слухи, будто По безнадежный алкоголик, человек безответственный и лучше держаться от него подальше, чтоб не нарваться на скандал. Отсюда и берут начало многочисленные слухи и легенды об алкоголизме По. Трудолюбивые биографы старательно подсчитывают, когда, где и сколько он выпил. Подсчитали бы они лучше, когда, где

и сколько он ел, а когда сидел впроголодь; когда, где и сколько работал, и сколько ему заплатили!

Какую-то роль в возникновении этих легенд могло сыграть и то, что трудовая, творческая жизнь По протекала незримо для людей в стенах его комнаты, которую (где бы она ни была) он иногда не покидал неделями. Никто из современников не видел, а следовательно, и не вспоминал впоследствии, как он работал. По трудился в одиночестве, но никогда в одиночестве не пил. Пил он у всех на глазах и произносил саркастические обличительные речи во всеуслышание. Таким многие его и запомнили и делились затем с потомками, искренне полагая, что в этом он весь и был.

Теперь «поговорим о странностях любви», ибо они тоже образуют важный аспект личной жизни По в Ричмонде, влекут за собой существенные последствия в его будущей жизни и служат предметом биографических кривотолков. Осенью 1835 года он перевез Марию Клемм и Вирджинию в Ричмонд, а год спустя женился на Вирджинии. В этом браке и впрямь были обстоятельства необычные. Главный вопрос, которым «мучаются» биографы, — почему По женился на Вирджинии? На сей счет имеется множество догадок. Одни считают, что брак был делом рук тетушки Клемм, которая хотела «зацепиться» за Эдгара как за добытчика и кормильца, поскольку материальное положение ее было почти катастрофическим. Согласно второй версии, Вирджиния была существом умственно неполноценным, и По женился на ней фиктивным браком из жалости. Таковы два наиболее распространенных предположения. Есть и другие, свидетельствующие не столько о проницательном уме, сколько о грязном воображении их авторов. Ни одно из них, однако, не имеет документального подтверждения.

Усилия критиков в данном случае удивительно напоминают поведение одноглазой козы, которая, как известно, ходит по кругу. Из всех возможных мотивов женитьбы По они «не замечают» самого очевидного и простого — он любил Вирджинию. За подтверждениями далеко ходить не надо: имеется трагическое письмо к Марии Клемм, написанное в тот момент, когда По оказался под угрозой потерять Вирджинию. Оно публиковалось по меньшей мере трижды, начиная с 1941 года. Мы

не станем приводить его ни полностью, ни в отрывках. Как справедливо заметил Квинн, опубликовавший его дважды, «обнародование этого письма выглядит вторжением в интимную сферу, которой не должен касаться посторонний взор и на которую даже мертвые имеют право»¹⁷.

Желающие могут обратиться к собранию писем По¹⁸, имеющемуся в крупнейших наших библиотеках. Для нас важно только то, что письмо это недвусмысленно и неопровержимо устанавливает факт глубокой и страстной любви По к Вирджинии. По-видимому, Квинн прав, когда предполагает, что полудетское «влечение к красивому молодому кузену, которого она боготворила, переросло со временем в духовную страсть, возвращенную его любовью, и корни этой страсти все глубже и глубже проникали в его жизнь»¹⁹. Взаимная любовь По и Вирджинии была беззаветна и безгранична. Они словно были созданы друг для друга. Вглядываясь в сохранившиеся портреты Вирджинии, читая воспоминания людей, встречавшихся с ней, трудно отделаться от ощущения, что она удивительно похожа на многих героинь лирической поэзии и рассказов Эдгара По. Невозможно представить его женатым на другой женщине.

Впечатление, которое Вирджиния производила на окружающих, очень верно схвачено в беглой зарисовке популярного английского романиста капитана Майн Рида, регулярно навещавшего семейство По в 1843 году. Он с удовольствием вспоминал часы, проведенные «в обществе поэта и его жены — леди, чей облик и душа поражали ангельской красотой. Всякий, кто помнит эту темноглазую и темноволосую дочь Виргинии (ее и звали Вирджиния, если я не ошибаюсь), ее изящество, красоту ее лица, ее на удивление скромную манеру держаться, всякий, кто провел в ее обществе хотя бы один час, подтвердит сказанное выше. Я вспоминаю, как мы, друзья поэта, не раз толковали о высоких ее достоинствах»²⁰.

Семейная жизнь Эдгара По могла и должна была стать для него источником счастья и покоя. Судьба, однако, рассудила иначе, и союз с Вирджинией обернулся величайшей трагедией его жизни. Слабая здоровьем, она не выдержала лишений, выпавших на ее долю, и стала легкой добычей туберкулеза, этой «профессиональной» болезни бедняков. В 1842 году у нее сделалось горловое кровотечение. Врачи считали, что положение

безнадежно, и Эдгар По в душе уже похоронил ее. Потом ей стало лучше, и он предался безумной надежде на благополучный исход. Надежда оказалась тщетной. Спустя год кровотечение повторилось. Вирджиния слаба. Кровь горлом шла все чаще и чаще. В 1847 году она умерла.

Несчетное число раз По хоронил ее и умирал с нею, вновь оживал надеждой и вновь умирал. Слабое представление о том, что он испытал, можно почерпнуть из его собственного письма к Дж. Эвелету, написанного через год после смерти Вирджинии. «Шесть лет н а з а д , — писал о н , — у моей жены, которую я любил, как никто никогда никого не любил, лопнул кровеносный сосуд во время пения. Никто не надеялся, что она выживет. Я распростился с ней навсегда и прошел через мучительную агонию ее утраты. Она отчасти поправилась, и я снова обрел надежду. Через год — новое кровотечение, и я опять прошел через все сначала. Примерно еще через год все повторилось. Потом еще и еще, и еще, и еще, с разными промежутками. Каждый раз я переживал агонию ее смерти, и с каждым новым приступом любил ее сильнее и цеплялся за ее жизнь с упорством отчаяния. Я принадлежу к людям с чувствительной организацией — нервен сверх меры. Я впал в безумие, перемежавшееся длительными периодами чудовищной нормальности. Во время этих приступов, когда я решительно ничего не сознавал, я пил, одному господу известно, когда и сколько. Враги мои, само собой, говорили, что я безумен, оттого что пью, тогда как дело обстояло наоборот. Я и в самом деле оставил надежду на свое выздоровление. Оно пришло со смертью жены. У меня достает сил переносить ее как подобает мужчине. Но невозможно было, не теряя рассудка, выдержать непрекращающиеся переходы от надежды к отчаянию. В смерти той, кто была моей жизнью, я обрел новое, но — о, Господи! Какое печальное существование»²¹.

Смерть Вирджинии была ударом, от которого По так и не оправился до конца своих дней. Он продолжал жить в маленьком коттедже в Фордэме, по-прежнему много работал и даже писал стихи. Но пропало ощущение осмысленности бытия, его цели и направления. Вновь вернулось, острее, чем прежде, чувство одиночества, страх перед безумием. Он начал метаться. Его видели в Нью-Йорке, Филадельфии, Ричмонде, Провиденсе, Лоуэлле, Норфолке, Балтиморе. Из боязни оди-

ночества он строил авантюрные матримониальные планы, которые безуспешно пытался осуществить. Какое-то время он еще хотел и надеялся жить, но, в сущности, доживал положенный ему срок, и, словно предвидя скорую свою смерть, принялся подводить итоги. Они — в последней его книге. В одном из предсмертных своих писем к Марии Клемм он писал: «Я должен умереть, у меня не осталось желания жить после того, как я завершил «Эврику». Больше я уж ничего не создам»²².

По умер в Балтиморе 7 октября 1849 года, пережив Вирджинию на два с половиной года. Обстоятельства его смерти, как и ее физиологические причины, не вполне ясны. Воспоминания людей, присутствовавших при его кончине, дают основание предполагать инсульт. Но это не более чем предположение, построенное на весьма шатком фундаменте. Да и так ли важно знать, от какой болезни умер По, когда причины, породившие самоё болезнь, а стало быть, и общие причины его безвременной гибели вполне очевидны. Он погиб от усталости, от отчаяния, от чудовищного перенапряжения духовных сил, от нервного и психического истощения, от беспросветной нищеты, с которой тщетно боролся всю свою жизнь.

В силу горькой иронии судьбы катастрофа разразилась именно в то время, когда По вступил в полосу духовной и творческой зрелости, когда литературная репутация его стала приобретать устойчивость, когда у него (наконец-то!) появился свой дом, круг друзей, обширные знакомства в литературном мире и обнадеживающие перспективы. Он постепенно добился признания. Сначала как редактор и литературный критик. К его голосу прислушивались, его советам внимали, его взыскательности побаивались. В литературных битвах тридцатых — сороковых годов противоборствующие стороны старались иметь его в числе союзников. Потом он начал приобретать известность как новеллист. Начало ей положил двухтомный сборник «Гротески и арабески», вышедший в Филадельфии в 1839 году. За ним последовали еще три сборника, опубликованные в 1843, 1845 и 1849 годах. Слава По-рассказчика начала затмевать его известность как критика, что было, конечно, справедливо. В январе 1845 года он напечатал в «Вечернем зеркале» поэму «Ворон», которая имела сенсационный успех и мгновенно прославила имя автора.

Современники оценили его как поэта и с удивлением узнали, что он давно уже пишет стихи и является автором трех стихотворных сборников. Наконец-то ранние стихи По нашли дорогу к читателю. Осуществление юношеских мечтаний и надежд должно было, по логике вещей, ободрять его, давать ему уверенность в своих силах, стимулировать творческую деятельность. Так оно, в сущности, и было.

Разумеется, жизнь его не окрасилась в идиллические тона. Он был, как и прежде, нищ, и заботы о хлебе насущном отравляли самые светлые минуты творчества. Но это была его жизнь — жизнь поэта, прозаика и критика. В ней была цель, смысл, движение вперед. Мы можем только догадываться, до каких вершин добрался бы Эдгар По — художник, теоретик искусства, философ, — если бы его не постигла катастрофа. Никто не может оспорить тот факт, что лучшие свои рассказы, стихи, критические статьи и теоретические работы он создал в последние годы трагически оборвавшейся жизни.

Поэт

Всю свою жизнь, начиная с юных лет, Эдгар По хотел быть поэтом. Это страстное желание не оставляло его даже тогда, когда большая часть из написанных им стихотворений была уже опубликована и репутация его именно как поэта прочно утвердилась среди читающей публики. Он сожалел о том, что вынужден был жертвовать поэзией ради прозы, критики и редакторской деятельности. «События, над которыми я не властен, — писал он, — помешали мне всерьез сосредоточиться на том, что при более благоприятных обстоятельствах я избрал бы в качестве основной области моих занятий». Он постоянно жаловался, что не в силах уделять стихам больше времени, и был невысокого мнения о собственных поэтических достижениях. Большую часть написанных им стихотворений он снисходительно именовал «пустяками» (trifles), хотя, конечно, тут могла быть и некоторая доля кокетства. Любопытно, что Эдгар По продолжал сожалеть о невозможности целиком посвятить себя поэзии и тогда, когда осознал ограниченность собственной концепции поэтического творчества, когда ему стало тесно в узких пределах, им самим установленных, и он сознательно вступил на территорию прозы.

В том, что Эдгар По с юнства возмечтал стать поэтом, нет ничего удивительного или необычного. У каждой эпохи свои кумиры. Кумирами эпохи романтизма были поэты. Ими восхищались, перед ними преклонялись, и тысячи молодых людей в поисках своей судьбы тайне надеялись обнаружить в себе поэтическое дарование. Великие романтики освободили поэзию от жестких условностей, от ригористической ско-

ванности искусства для избранных и подняли ее на небывалую высоту. Но дело даже не в этом, а в особенном представлении о поэте и его роли в жизни человечества, которое получило широчайшее распространение в первые десятилетия XIX века.

В творческом наследии всех великих романтических поэтов мы непременно обнаружим одно или несколько стихотворений, озаглавленных «Поэт», и бесчисленное множество других, озаглавленных иначе, но, тем не менее, трактующих вопросы поэтического творчества, «миссии» поэта и т. п. Поэзия как могучий фактор в духовной жизни человечества сделалась предметом специальных размышлений поэтов, критиков и даже философов. Показательно, что эстетика превратилась в один из краеугольных камней идеалистической философии XVIII—XIX веков. Старое просветительское представление о поэте как о сочинителе, чья задача сводится к тому, чтобы «поучать развлекая» и «развлекать поучая», ушло в прошлое. Романтизм увидел в поэте пророка, открывателя истин, мудрого наставника человечества, способного видеть глубже, чем другие, выявлять правду и красоту мира и умеющего дать им общедоступное выражение.

Новые понятия о поэзии и поэте возникли изначально в европейском сознании, но вскоре получили распространение и по другую сторону Атлантики. Американская их разновидность полнее всего отразилась в знаменитом эссе Ральфа Эмерсона, общепризнанного главы трансцендентальной школы. Поэт, — возглашал Эмерсон, — «раскрывает перед нами не свое богатство, но общее богатство... все люди жаждут правды и нуждаются в том, чтобы она была выражена... Поэт — человек... который видит то, о чем другие лишь мечтают... Он — представитель рода человеческого благодаря тому, что в нем больше всего развиты способности воспринимать и передавать другим»¹.

Эмерсон опубликовал свой очерк лишь в 1844 году, но понятия и представления, которыми он оперировал, и самые идеи, лежащие в основе его сочинения, были в ходу значительно раньше, и многие юные американцы, ощущавшие в себе присутствие «божьей искры», еще в двадцатые годы мечтали о поэтической славе как о высшем счастье, доступном человеку. Эдгар По был из их числа.

Мечтание о Поэте в Америке имело специфические черты, обусловленные атмосферой времени. Соединенные Штаты вступили в полосу стремительного экономического и общественного развития: строились фабрики, заводы, шоссейные и железные дороги, мосты через реки и каналы между озерами; по американским рекам и вдоль атлантического побережья пошли первые пароходы — изобретение американца Роберта Фултона; с головокругительной скоростью рос торговый флот, ширилась внутренняя и внешняя торговля, развивалась кредитно-финансовая система; открывались новые школы и университеты; многие американские изобретатели и ученые снискали международное признание. Короче говоря, Америка выходила на уровень крупнейших держав мира, а кое в чем успела их даже обойти. Естественное чувство гордости за молодое отечество, подогреваемое близящимся пятидесятилетием Войны за независимость, приобретало временами гипертрофированные формы и порождало всплески шовинизма.

В этой ультрапатриотической атмосфере культурная зависимость от Европы (и особенно от Англии), которую не сумели преодолеть ни революция, ни Война за независимость, ни экономический прогресс, казалась особенно нестерпимой. В духовной жизни Америка не могла и не хотела более довольствоваться творениями иноземных гениев. Ей нужны были собственные художники, философы, историки, музыканты и писатели, свои гомеры, шекспиров, мильтоны и байроны.

В глазах молодых людей поэтическая карьера была карьерой патриотической. Поэт служил отечеству самым фактом своего существования. Америка ждала его с надеждой и упованием на то, что «в варварстве, материализме» нового мира он различит «новый карнавал тех самых богов, что приводят нас в восторг у Гомера»².

Тысячи юношей во всех концах страны хватались за перо, но лишь единицы, как это всегда бывает, стали поэтами. Их признали издатели и критики. Стихотворения и поэмы, созданные ими, печатались в журналах и выходили отдельными сборниками. Впрочем, даже из их числа история сохранила лишь три-четыре имени. Среди них имя Эдгара Аллана По.

Сегодня невозможно установить с полной достоверностью, когда именно По начал писать стихи, но

бесспорно, что рано. В восемнадцать лет он опубликовал уже первый сборник поэтических опытов, в двадцать — второй, в двадцать два — третий. Последний, четвертый, сборник его стихотворений вышел за четыре года до смерти поэта — в 1845 году. Кроме того, существует значительное количество стихотворных произведений, написанных в разное время (в основном после 1845 года), которые не вошли ни в какие сборники.

Стихотворный канон Эдгара По все еще остается не окончательно решенной проблемой. Исследователи продолжают находить в американских журналах 1830—1840-х годов анонимные стихи, принадлежащие перу поэта. К сожалению, атрибуция этих стихов не всегда опирается на достаточно солидное основание и нередко вызывает самые серьезные сомнения.

По писал стихи до самой смерти. Не будем, однако, обманываться количеством сборников. Они в значительной мере повторяют друг друга. Одни и те же произведения (иногда в разных редакциях) кочевали из сборника в сборник. Отдельные стихотворения печатались в журналах не несколько раз, меняя только название. Общий свод поэтических произведений Эдгара По сравнительно невелик. Он не выходит за пределы одной сотни, включая сюда и те, принадлежность которых сомнительна. Вполне уверенными можно быть только в шестидесяти двух случаях.

Поэтическое наследие По, как мы видим, легко обозримо, тем более что основную часть его составляют небольшие лирические стихотворения. Отсюда возникает соблазн рассматривать его как некое цельное единство, лишенное внутренней динамики, допускающее общую, недифференцированную оценку. Перед этим соблазном не устояли многие критики и историки литературы. Недаром в трудах о поэзии По мы сталкиваемся с обилием категорических оценок, нередко противоречащих друг другу. Французские критики и поэты второй половины XIX века видели в поэтическом наследии По некий монолит, в котором все прекрасно, оригинально и совершенно. Для них По был провозвестником новой поэзии. Английские критики охотно помещали По в английскую традицию и видели в нем «второстепенного участника общеромантического движения, наследника так называемых «готических» романистов в беллетристике и последователя Байрона и Шелли в поэзии»³. Некоторые американские литераторы, ссылаясь на то, что у По не

было последователей и учеников в США, считали его третьестепенным поэтом, чье творчество, несмотря на формальное совершенство, не сыграло существенной роли в истории американской литературы.

Однако проблема художественного достоинства поэтического наследия По, равно как и вопрос о влиянии его творчества на мировую поэзию, оказалась куда более сложной, чем это представлялось поначалу. Литературная критика XX века отказалась от категорических оценок и не без смущения разводила руками перед загадочным эстетическим феноменом. Томас Стернс Элиот — один из крупнейших поэтов и теоретиков поэзии нашего столетия, чье творчество оказало огромное влияние на развитие западной эстетической мысли, — посвятил этим вопросам специальную работу, где откровенно признавался: «Я не могу сказать с уверенностью, что в своем собственном творчестве не испытал влияния По. Я готов назвать ряд поэтов, чьи произведения определенно повлияли на меня. Я готов также назвать других, труды которых не оказали на меня никакого воздействия. Возможно, есть поэты, чье влияние мною не осознано, и, вероятно, со временем я должен буду его признать. Но относительно По я никогда не буду знать точно...

...Он написал немного стихов, и из этого малого количества лишь полдюжины имели настоящий успех. Однако ни одно стихотворение, ни одна поэма в мире не имели более широкого круга читателей и не осели столь прочно в людской памяти, нежели эти немногочисленные стихотворения По»⁴. Элиот не назвал эти стихотворения. Другие критики называли, ссылаясь на письмо Эдгара По, который указал на «Спящую», «Червя победителя», «Линор», «Призрачный замок», «Страну снов» и «Колизей» как на лучшие свои стихи⁵. Впрочем, письмо было написано в середине 1844 года, когда еще не появились на свет «Ворон», «Улялюм», «Аннабел Ли» и другие поэтические шедевры По, и, следовательно, мы не можем признать суждение указанных критиков исчерпывающим и достоверным.

Популярная нынче в литературоведении склонность рассматривать творческое наследие любого поэта как некую завершенную систему весьма привлекательна, особенно в случае с Эдгаром По, который разработал (и опубликовал) подробное теоретическое обоснование («поэтического принципа»), более или менее четко воплощенного почти во всех его стихотворных произведениях.

Однако проникнуть в эту систему, понять ее возможно лишь в том случае, если мы проследим процесс ее формирования, оценим субъективные и объективные факторы, лежащие в основании главных эстетических представлений Эдгара По. Это возвращает нас (хотя бы на первом этапе) к традиционному, но не исчерпавшему себя диахронному способу исследования.

РАННИЕ ОПЫТЫ: ТРАДИЦИЯ И БУНТ

Природа щедро наделила По оригинальным талантом, или, если угодно, талантом оригинальности. Тем не менее ранние его стихи имеют преимущественно литературное основание. Побуждением к творчеству было прежде всего чтение. Юный По недурно знал Гомера, Данте, Тассо, латинские оды. Он был поклонником Шекспира, Мильтона и Попа. Несколько позднее пришло страстное увлечение Байроном и английскими романтиками. Первые его поэтические опыты имели сугубо подражательный характер и были нередко наивны. Он сочинял стихи «в духе» великих мастеров, насыщая их перифразами из любимых авторов. Некоторые из них представляли собой обыкновенную комбинацию строк, заимствованных у Шекспира, Мильтона, Каупера и Попа.

Готовя к изданию первый сборник — «„Тамерлан" и другие стихотворения» (1827), — восемнадцатилетний Эдгар По сурово оценил собственное «наследие» и отобрал лишь одну поэму и семь лирических стихотворений. Он отказался от откровенных подражаний античным авторам, Шекспиру, Попу, от заведомо слабых ученических опытов. Уже в юные годы он умел быть беспощадным к себе — черта, которую он сохранил до конца жизни.

Вместе с тем отбирая материал для «Тамерлана», По руководствовался не только критериями оригинальности и технического совершенства. Можно предположить, что для него существенное значение имел принцип идейно-эстетического единства сборника, хотя тяготение к такого рода единству было скорее инстинктивным, нежели осознанным.

Напомним, что двадцатые годы XIX века в духовной жизни Соединенных Штатов были временем стремительной философской и эстетической переориентации. Просветительская идеология и возникшие на ее основе

художественные движения отступали перед бурным натиском романтизма. На смену старым кумирам пришли новые: в поэзии Байрон, Шелли и Мур, в прозе — Вальтер Скотт. Романтизм буквально «ворвался» в американскую литературу. Вашингтон Ирвинг, известный соотечественникам как автор просветительских эссе и сатирической, выдержанной в духе просветительских традиций «Истории Нью-Йорка», после десятилетнего молчания поразил Америку и Европу тремя сборниками романтических новелл. Фенимор Купер, опираясь на опыт Вальтера Скотта, разработал целую систему романтических повествовательных жанров — американскую модификацию исторического романа, морской роман и так называемый «роман границы». За шесть лет (1821—1826) он опубликовал «Шпиона», «Лоцмана», «Осаду Бостона», «Пионеров», «Прерию» и «Последнего из могикан» — книги, которые принесли автору мировую славу и утвердили господство романтизма в американской прозе. Романтическая революция (термин В. Л. Паррингтона) в Америке шла полным ходом, захватывая не только прозу, но также поэзию, живопись, философию, историографию и другие области.

Эдгар По всегда был чуток к веяниям времени. Будучи совсем еще молодым человеком, он, возможно, не отдавал себе полного отчета в смысле и значении событий, происходивших в литературной жизни Америки. Однако общее направление перемен он уловил правильно, и это в значительной мере определило способ отбора материала для первого стихотворного сборника. Каковы бы ни были достоинства и недостатки произведений, в него вошедших, одно бесспорно — это романтический сборник. Ни одно из ранних стихотворений поэта, основанных на правилах классицистической поэтики, сюда не попало. Единство «„Тамерлана" и других стихотворений» — методологическое единство.

Сказанное, однако, не означает, что первый стихотворный сборник Эдгара По обнаруживает полную самостоятельность и оригинальность молодого поэта. Напротив, каждое из стихотворений сборника свидетельствует о мощном влиянии английской романтической поэзии, в особенности творчества Байрона, Китса и Шелли. Заметим сразу, что влияние это было отнюдь не быстротечным. Оно оказалось одним из стойких факторов в поэтической эволюции Эдгара По, хотя, разумеется, с течением времени характер влияния менялся, и в

зрелом творчестве поэта мы не найдем откровенных подражаний, типичных для его ранних стихотворений.

Природа предрасположенности Эдгара По к воздействию английской романтической поэзии, если оставить в стороне столь очевидные моменты, как молодость и неопытность поэта, — двояка. Рассматривая проблему на уровне американской литературной жизни того времени, легко убедиться, что ранние опыты молодого Эдгара По никак не выпадают из общей картины. Следование английским романтическим образцам было характерной чертой американской поэзии в целом и поэзии американского Юга в особенности. Южная культура, с ее провинциальным аристократизмом, традиционным отсутствием самостоятельности была болезненно восприимчива к влияниям. Неудивительно, что общее увлечение американцев, скажем, поэзией Байрона и романами Скотта приобретало на Юге черты культа. Десятки поэтов строчили стихи «под Байрона»; журналы с удовольствием их печатали, а публика с неменьшим удовольствием читала. Само собой разумеется, что образ Байрона, которому поклонялись южане, существенно отличался от подлинного облика поэта. Их Байрон был тонко чувствующий аристократ, джентльмен, певец одиночества, разочарования, «мировой скорби», лирик и философ, но ни в коем случае не бунтарь, не борец, не революционер. Подражание Байрону, Вордсворту, Китсу, Скотту было нормой в поэзии американского Юга. Раннее творчество Эдгара По соответствовало этой норме. Характерно, что ни один критик или поэт среди современников По не упрекнул его за подражание английским романтикам.

Вместе с тем необходимо учитывать и внутреннюю предрасположенность к восприятию английских влияний, обусловленную творческой индивидуальностью молодого По, его мироощущением, житейским опытом, эстетическими склонностями. Исследователи неоднократно обращали внимание на удивительное сходство, которое можно наблюдать при сопоставлении философско-эстетических позиций По и, скажем, Китса. Их объединяет обостренное восприятие красоты, установление новых эстетических критериев в оценке действительности, своеобразная концепция искусства, включающая противоположение науки, опирающейся на «холодную философию», и Красоты, амбивалентное представление о жизни, как о сплаве радости и горя, эскалация ценности счастья по мере удаления от него во времени

и т. д. Сравнение По с Кольриджем, особенно в области эстетической теории, выявляет еще большее количество «общих точек» и генетических связей.

Зависимость По от традиций английской романтической поэзии с полной отчетливостью обнаруживается уже в «Тамерлане», открывающем его первый поэтический сборник. «Тамерлан» — во всех смыслах байроническая поэма. С Байроном ее связывает и общее настроение, и философская проблематика, и образная система, и сюжетная структура, и, наконец, восточный колорит. Впрочем, последний элемент, как и многое другое в поэме, — вторичен. В отличие от Байрона, Эдгар По не только не бывал на Востоке, но, насколько известно, не питал к нему специального интереса. Восток был для него категорией сугубо эстетической, лишенной какого бы то ни было географического, исторического или этнографического значения. Главным и, вероятно, единственным источником представлений По о Востоке была европейская (и прежде всего английская) романтическая поэзия. То, что было известно восемнадцатилетнему Эдгару По о Востоке, было известно всем американцам, читавшим байроновские «Восточные поэмы», «Лалла Рук» Т. Мура или сочинения Кольриджа и Саути. По-видимому, По сознавал поверхностность своих представлений и не пытался углубить восточный колорит «Тамерлана». Все, что есть в поэме «восточного» — два-три названия, упоминание о горах и герой, в котором нет решительно ничего от исторического Тимура, но зато много от романтических героев Байрона. Недаром По приносил извинения читателю за то, что его «татарин XIV века говорит языком бостонского джентльмена XIX века».

Среди исследователей до сих пор нет согласия, когда они пытаются выяснить, отчего По обратился к образу восточного завоевателя и деспота. Одни полагают, что молодого поэта интересовала проблема абсолютной власти, нередко дебатировавшаяся в Америке 1820-х годов. Другим представляется, что тут отразились размышления По о Наполеоне, карьера и судьба которого постоянно привлекали внимание поэтов-романтиков всего мира. (Историческая параллель напрашивалась сама собою, и соблазн увидеть в Наполеоне Тамерлана XIX столетия был велик.) Третьим представляется, что

мысль сделать Тамерлана героем поэмы была подсказана литературными и театральными впечатлениями: По мог видеть на сцене или читать сочинения о Тамерлане, принадлежавшие перу Марло, Роу, Грегори, Льюиса⁶.

По-видимому, все эти (и многие другие) предположения лишены смысла. Достаточно беглого знакомства с текстом поэмы, чтобы понять, что Тамерлан Эдгара По не имеет никакого отношения ни к историческому завоевателю, ни к титанам Возрождения, ни к Наполеону, а проблема абсолютной власти, даже если По и размышлял над ней, вовсе не получила отражения в поэме. Если уж искать истоки образа героя, да и самого замысла «Тамерлана», то скорее их можно обнаружить в байроновском «Манфреде».

Поэма написана в форме исповедального монолога умирающего Тамерлана, обращенного к католическому (!) монаху. Исповедь не имеет целью ни отпущение грехов, ни обретение надежды. Тамерлан не кается в деяниях, в которых мог бы покаяться любой тиран и деспот. Здесь нет ничего о его опыте завоевателя и правителя. Герой занят подведением итогов, нравственно-философской оценкой прожитой жизни, пересмотром собственной внутренней эволюции. Он вспоминает о юности пастуха Тимура, рожденного в горах Таглая, но это воспоминания не о событиях и фактах, а о душевных состояниях, о страстях, владевших им. Их было две: романтическая любовь к прекрасной Аде и столь же романтическая мечта о славе, могуществе и власти, питавшая юношеское честолюбие. Они не противоречили друг другу. Честолюбивые грезы были столь же чисты и прекрасны, как и любовь к Аде. Соединенье двух страстей как будто обещало Тимуру неземное счастье. Бродя в горах, он говорил Аде о надеждах, планах, и ему казалось, что она все понимает и согласна, что она достойна стать «царицей мира».

В какой-то момент честолюбие, оторвавшись от любви, завладело душой Тимура. Оно погнало героя в широкий мир, сделало его завоевателем, жестоким тираном, властителем народов, вытравило в нем человечность и умертвило любовь. Могучий дух запутался в сетях гордости и власти. Тимур добился осуществления честолюбивых замыслов, но не достиг счастья. Спустя много лет, великий и несчастный Тамерлан, переодевшись в крестьянское платье, вернулся в места своей юности, но не нашел там ничего, ни дома своего, ни

Ады. Он потерял счастье, обещанное любовью, а власть и слава его не заменили. Он потерял не только счастье, но самую надежду на него. Печальный итог жизни Тамерлана подведен в горьких строчках:

Мне жизнь оставила в удел
Отчаянье — чертог сердец разбитых *.

Уже этот беглый и далеко не адекватный пересказ поэмы может дать некоторое представление о близости «Тамерлана» к поэзии Байрона. Титанический характер героя, бросающего вызов миру, мотивы крушения человеческой судьбы, разочарования, трагического одиночества, несбывшегося счастья, неосуществившейся любви, фигура монаха-исповедника, имя героини — все это и многое другое говорит о мощном влиянии великого англичанина. Эдгар По, несомненно, сознавал наличие такого влияния. Спустя два года, готовя поэму ко второму изданию, он сократил ее вдвое, старательно элиминируя откровенные байронизмы. «Байрон для меня теперь уже не образец, — писал он в 1829 году, — и это, мне кажется, говорит в мою пользу»⁷. И в самом деле, второй вариант поэмы дает больше оснований говорить о сходстве поэтического мышления По и Байрона, нежели о подражании и заимствованиях.

«Тамерлан» и другие произведения, вошедшие в первый поэтический сборник Эдгара По, бесспорно следует рассматривать как сочинения юношеские, не вполне еще самостоятельные, недостаточно оригинальные. Традиция здесь обнаруживается с большей силой, нежели творческая индивидуальность молодого поэта. Однако никто не решится утверждать, что творческая индивидуальность в стихотворениях первого сборника отсутствует вовсе. Она проявляется в некоторых постоянных темах и мотивах, которые получают более полное развитие в последующих произведениях Эдгара По, образуя некую поэтическую константу его творчества; в еще не оформившейся, но уже наметившейся философско-эстетической позиции автора; в чисто личном опыте, неизбежно отражающемся в эмоциональной тональности ранних стихов. Это, разумеется, не выводит раннюю лирику По

* В тех случаях, где переводчик не указан, перевод принадлежит автору.

за пределы английской романтической традиции, однако даже в русле традиции придает голосу поэта собственное неповторимое звучание.

Основные мотивы первого сборника — тоска, одиночество, разочарование, смерть — традиционный набор европейской романтической лирики байронического толка. В нем фиксировалось определенное умонастроение и душевное состояние, порожденное жизненным (личным и общественным) опытом поэта. Самый опыт, как правило, изображению не подлежал, он оставался за пределами текста. Лирическая поэзия всегда отличалась некоторой абстрактностью, романтическая лирика отличалась ею вдвойне. Значение в ней категорий времени, места, действия было сведено к минимуму, а иногда и вовсе равнялось нулю. Все это в высшей степени свойственно и ранней лирике Эдгара По, но в особенном повороте, в неожиданно высокой степени концентрации.

В самой общей форме отличие и своеобразие «„Тамерлана" и других стихотворений» заключается в том, что эмоциональная стихия является здесь порождением не столько опыта, сколько воображения, хотя, конечно, не целиком и не полностью. Реальный мир как бы изъят из художественной системы сборника и подменен миром снов, видений и воспоминаний, в которых опять-таки всплывают только эмоции, но не события.

Любопытно, что из семи лирических стихотворений, вошедших в первый сборник, три содержат в заглавии слово «сон» («Сон», «Сны», «Сон во сне»). Другие — «Вечерняя звезда», «Озеро», «Счастливый день, счастливый час...», «В день свадьбы видел я тебя» формально не соотносятся со сновидениями, но настолько насыщены воображением и эмоцией, что по сути дела могут быть отнесены к категории снов как области бытия человеческого духа, противостоящей действительности. Эдгар По словно бы подхватил формулу Кальдерона «Жизнь есть сон» и превратил ее в универсальный принцип.

Характерно, что понятие сна у Эдгара По неопределенно, непостоянно, и меняется оно не только от стихотворения к стихотворению, но и внутри стихотворения. Поэту снится «ушедшая радость» («Сон»). Это сон. Поэт пробуждается, но пробуждение — тоже сон, «сон жизни и света». Только первый сон принес ему счастье, а второй — «разбил его сердце». И тут же По вводит уточняющий и одновременно расширяющий момент: все

в земной жизни — сон, но не для всякого, а для того, кто смотрит на мир «взглядом, обращенным в прошлое», то есть для поэта. Уточнение, как мы увидим далее, существенное. Таким образом, в одном стихотворении мы сталкиваемся с тремя типами понятия «сон»: сон-видение, сон-пробуждение и сон-жизнь. Первый тип сна — главный, «святой». Он, подобно лучу далекой звезды, пробивающемуся сквозь бурю и тьму, «ободряет» поэта, «освещает путь одинокой душе».

В стихотворении «Сны» мы находим отождествление сна с детством или ранней юностью и мечтание о том, чтобы не просыпаться, покуда «луч вечности не обозначит новый день», то есть о том, чтобы перейти от сна к вечности, минуя «холодную реальность бытия». Сон, как и детство, — пора счастья, когда человек пребывает в «стране воображения», окруженный образами, им же созданными. Но и здесь есть все то же уточнение: речь идет не просто о человеке, но о том, «чье сердце от рожденья — хаос страстей глубоких», то есть опять же о поэте. Здесь же возникает еще один вариант сна, невнятного, неопределенного, оставляющего ощущение холодного ветра в душе.

В стихотворении «Сон во сне» Эдгар По еще больше усложнил соотношение между жизнью, сном и человеком: жизнь есть сон, а восприятие мира человеком или человека миром — «сон во сне». Стихотворение завершается символической картиной: «Я стою среди рева прибойной волны, а в руке у меня золотые песчинки. Их так мало, и они все текут между пальцев и падают в воду. А я плачу и плачу. Боже! Дай мне схватить их покрепче! Боже! Дай сохранить хоть одну, хоть одну уберечь от жестокой стихии! Неужто все, что мы видим, чем кажемся мы — только сон в сновиденья?»

В подавляющем большинстве случаев понятия сна, видения, воспоминания, встречающиеся в ранней лирике По, суть понятия одного плана, образующие некую «антидействительность», особый мир эмоций, отнесенный, как правило, к минувшим временам. Стихотворения, вошедшие в первый сборник, почти всегда подпадают под категорию поэтического воспоминания. Но это воспоминание особого рода, когда перед внутренним взором поэта проходят не люди, события или обстоятельства, но чувства, ощущения, мечты и фантазии, возвращающиеся к нему из прошлого.

Мотив Прошлого (каким бы оно ни было) как важнейшего фактора, определяющего мироощущение лирического героя, был введен в романтическую поэзию Байроном. Все его знаменитые герои — Чайльд Гарольд, Конрад, Гяур, Лара — были людьми, «с прошлым», которое оставалось не описанным, не показанным, но именно оно окрашивало для них мир в особые байронические тона. Они смотрели на действительность через прошлое, и неизвестность прошлого придавала им в глазах читателя некое таинственное очарование. Заметим, кстати, что, хотя речь в каждом случае идет о личном, индивидуальном прошлом, за ним обычно стоит определенный социальный опыт.

Байроновский художественный принцип взгляда на мир «через прошлое» неожиданно, хотя и вполне объяснимо, оказался близок поэтам американского Юга, большинство из которых было виргинцами. Их восприятие современности окрашивалось в унылые, меланхолические тона ностальгической памятью о блеске «виргинского ренессанса». Тут был, правда, своеобразный оттенок: прошлое в их глазах было прекрасно, настоящее — прискорбно. Не вообще прискорбно, а с точки зрения великого прошлого. Именно этим, кстати говоря, объясняются мотивы упадка в лирической поэзии южан. Наивысшее воплощение они получили в более позднем творчестве Эдгара По.

Таким образом, представление молодого По о поэте как о человеке, чей «взгляд обращен в прошлое», имеет источником художественный опыт Байрона и некоторые веяния в американской романтической поэзии. Разумеется, между разочарованными и мятежными характерами Байрона, с одной стороны, и героем юношеской лирики Эдгара По — с другой, имеется существенная разница, восходящая к принципиальным различиям в мировоззрении и эстетике двух поэтов. Прошлое Чайльд Гарольда, Конрада, Гяура, так же как и прошлое героя байроновской лирики, может быть сколь угодно таинственно, неясно, недосказанно, но оно реально, и реальность его — политическая, социальная, биографическая — образует существенный фактор в художественной системе байроновских поэм и лирических стихотворений. В лирике По это качество реальности прошлого полностью отсутствует. Его прошлое — мир эмоций, ощущений, представлений, опрокинутый вспять, облеченный в форму снов, видений, мечтаний, мир, непод-

властный законам действительности и вполне неопределенный. Бесспорно, что, в конечном счете, идеи, образы, эмоциональное содержание ранней лирики По имеют источником действительность, соприкосновение с которой питает воображение поэта. Но она полностью элиминирована из художественной структуры стихов Эдгара По. Она не только не присутствует в них, но и не подразумевается. Люди, события, предметы, если и упоминаются у него, то лишь в качестве повода для размышления, чувства, неясного ощущения, но никогда — в качестве непосредственного их источника.

Таким образом, понятие прошлого у Эдгара По оказывается чисто поэтической условностью, хотя и весьма существенной. Попытки некоторых биографов и критиков увидеть в ранней лирике По отражение конкретных событий и обстоятельств его личной жизни, как правило, оказываются несостоятельны. Иначе и быть не может, поскольку прошлое в ранних стихах поэта условно, а стало быть, условно и всякое воспоминание и размышление о нем. Соблазнительное предположение, что разочарованный в окружающей действительности поэт ищет убежища в воспоминаниях о счастливой поре детства, не имеет оснований. Как мы уже видели, детство Эдгара По отнюдь не было счастливым. И когда он говорит о нем как о «счастливой поре», то имеет в виду вовсе не горькую и суровую действительность, а скорее всего воображаемый мир, который творила его детская фантазия. Недаром он уподобляет детские годы сну, когда сознание, оторвавшись от действительности, пребывает в «стране воображения».

Естественно возникает вопрос: действительно ли главный смысл обращения к прошлому заключается в реальных воспоминаниях о детских фантазиях, об эмоциональных состояниях детской души? По-видимому, категорического и однозначного ответа здесь быть не может. Вполне вероятно, что представление о детстве как о «счастливой поре» отдаленно соотносится с воспоминаниями поэта о защитной реакции детского сознания, творившего воображаемый прекрасный мир в противовес холодной, жестокой и равнодушной реальности. Но бесспорно другое: оторгая понятие прошлого от событийной и временной реальности и перемещая его в сферу психологическую, поэт обретал возможность проецировать в прошлое весь свой эмоциональный опыт, в том числе и опыт настоящего. Отсюда со всей неизбеж-

ностью следует, что доминантой той области поэтического сознания, которую По именует «прошлым» и куда, как мы видим, включаются сны, видения, воспоминания, должна была явиться неопределенность. Пока она еще не стала осознанным эстетическим принципом, имеет стихийный характер, но проявлена уже вполне отчетливо. Это вовсе не та неясность, какую мы встречаем у романтических поэтов — предшественников и современников Эдгара По, — неясность, представляющая некую определенность, сохраняемую в тайне. Напротив — это отсутствие самой определенности, выраженное с полной ясностью.

Первый сборник стихотворений Эдгара По, изданный за счет юного автора, как мы знаем, не произвел впечатления на читателей и критиков, хотя в него вошли некоторые стихи, причисленные позднее к шедеврам поэта. Реакцию читателей, в особенности американских, понять нетрудно. Они столкнулись с неизвестным и непонятым им феноменом. Поэзия молодого автора погружала их в зыбкий мир эмоций и размышлений, облеченных в форму видений, снов, мечтаний — целого набора состояний сознания (sleep, slumber, dream, reverie, vision, day-dream), в которых стерты грани между реальностью и фантазией, действительностью и воображением, где реальность условна и служит лишь поводом для цепи фантазий и эмоций, а эмоции и фантазии поэта образуют единственную безусловную реальность.

Второй стихотворный сборник По, опубликованный в 1829 году, во многом повторяет содержание первого. Сюда вошли «Тамерлан», «Тебя в день свадьбы видел я», «Озеро», «Духи мертвых», «Сон во сне» — всё вещи, известные читателю по изданию 1827 года. Из новых произведений мы находим здесь только поэму «Аль Аараф», сонет «К Науке» и пять лирических стихотворений, из которых критики единодушно, хотя и не вполне обоснованно, признали достойными внимания лишь два — «Романс»⁸ и «Сказочную страну». Полное и точное название сборника — «„Аль Аараф“, „Тамерлан“ и другие стихотворения».

Хотя количество новых стихов в сборнике невелико, значение его в творческой эволюции поэта огромно. «Аль Аараф» не просто очередная книга или очередной этап на пути художника, но некая ступень, на которой

Эдгар По, так сказать, становится Эдгаром По, то есть поэтом, чье творчество начинает обретать самостоятельное и притом осознанное направление.

«Тамерлан» и другие стихотворения, перекочевавшие из первого сборника во второй, подверглись частичной переработке, но в целом сохранили изначальную свою идейно-художественную специфику и поэтическую структуру. Новая редакция может дать лишь представление о росте мастерства Эдгара По, но не о сдвигах в понимании предмета и метода поэзии. Возвращаться к ним мы более не станем и сосредоточимся на поэме «Аль Аарааф» — удивительном и весьма сложном поэтическом феномене, природа и смысл которого, по-видимому, не вполне еще поняты исследователями.

«Аль Аарааф» — поэма, которая вот уже полтора десятка лет повергает в отчаяние переводчиков и в недоумение критиков. По сей день не существует адекватного или хотя бы мало-мальски удовлетворительного перевода этого сочинения на иностранный язык. Даже героическая попытка К. Бальмонта создать прозаический подстрочник завершилась полной катастрофой: читать его тягостно, понять в нем что-либо — невозможно. Сам Бальмонт, видимо, сознавал, что потерпел неудачу, и при публикации перевода предпослал ему «Примечание» — девять строк фантастических домыслов, долженствующих служить косвенным оправданием неуспеха. Что касается опытов критического истолкования поэмы, то и здесь мы сталкиваемся с весьма неутешительной картиной.

Большинство историков литературы интуитивно ощущает важность «Аль Аараафа» и не считает возможным уклониться от интерпретации этого сочинения. В работах Э. Дэвидсона, К. Кэмбл, А. Квинна, Р. Уилбера, В. Буранелли, в трудах русских и советских исследователей, в многочисленных статьях, опубликованных в научных журналах, сборниках или в виде предисловий к сочинениям По, мы непременно найдем хотя бы несколько страниц, содержащих попытку раскрыть смысл и значение поэмы. Поражает, однако, не масштаб усилий, приложенных к изучению «Аль Аараафа», а то, что среди множества истолкований не найдется двух одинаковых, что все они в той или иной степени противоречат друг другу, что большинство из них покажутся сомнительными и произвольными всякому читателю, знакомому с текстом поэмы. Никакое другое сочинение Эдгара

По не вызывает столько несогласий в стане критиков, как «Аль Аараф».

Спору нет, изучение поэмы наталкивается на целый ряд объективных затруднений. Начать хотя бы с того, что мы имеем дело с незавершенным произведением. Из переписки По известно, что он предполагал создать поэму в четырех частях. Опубликованный вариант содержит только две. Высказанное специалистами предположение, что сюда вместились три части первоначального замысла, не меняет дела: одной части (судя по всему, важной для общего смысла) все равно недостает. Это, естественно, открывает широкий простор для домыслов, далеко не всегда обоснованных. Между тем ни один исследователь не задался логичным, казалось бы, вопросом: почему По напечатал неоконченное произведение и впоследствии так и не завершил его, хотя имел привычку по многу раз возвращаться к опубликованным вещам и «дорабатывать» их? Думается, что ответ на него помог бы решить многие проблемы.

Другое затруднение связано с общей эстетической ориентацией поэмы. Если «Тамерлан» являл собой свидетельство юношеского байронизма По, то «Аль Аараф», с точки зрения поэтики, архитектоники, образной системы, символики, заставляет предположить влияние поэзии Шелли и Мура. Отсюда возникает непреодолимое искушение рассматривать поэму как опыт космического мифотворчества, опирающегося на христианскую, языческую и мусульманскую мифологию. Неотразимость искушения усугубляется наличием письма, которое По направил издателю вместе с текстом поэмы. Молодой автор счел необходимым объяснить происхождение и смысл загадочного названия: «Название «Аль Аараф» заимствовано у арабов. Это место между небесами и адом, где люди не подвергаются наказанию, но и не достигают того состояния спокойствия и даже счастья, какие предполагаются неизменными атрибутами райского блаженства.

Un no rompido sueno
Un dia puro, alegre, libre
Quiera —
Libre de amor, de zelo
De odio, de esperanza, de rezelo *.

* Хочу я, чтобы сон мой был покоен,
День чист и радостен,
Свободен
От любви, от ревности,
От ненависти, подозрений и надежд¹¹.

Я поместил этот арабский Аль Аарааф на знаменитой звезде, открытой Тихо Браге, которая появилась и исчезла (да!) столь внезапно...⁹ Я представил ее как звезду-вестник божества и отнес действие ко временам Тихо, когда она была послана в наш мир. Одна из особенностей Аль Аараафа состоит в том, что даже после смерти те, кто избирают эту звезду местом своего пребывания, не обретают бессмертия. После второй жизни, исполненной удовольствия, их уделом становится забвение и смерть... Эту идею я позаимствовал у Иова — „Я не буду жить всегда — оставьте меня“»¹⁰.

Не устоявшие перед соблазном критики принялись всерьез изучать астрономические аспекты поэмы, выяснять уровень познаний По в сфере космологии, устанавливать истинную природу «звезды», открытой датским астрономом, искать корни поэтической фантазии в реальных обстоятельствах XVI века. Одновременно их потянуло к изучению Корана и всего комплекса мусульманских религиозно-мифологических представлений как возможного источника замысла По. Они занялись прояснением всевозможных литературно-мифологических реминисценций, библейских аллюзий, экзотических естественнонаучных реалий, которыми По насытил поэму, вполне в традициях Шелли, Мура и Китса. Но мало кто обратил внимание на то, что Тихо Браге с его «звездой», равно как и мусульманская мифология с сугубо восточной интерпретацией идеи чистилища, имеет совершенно поверхностное отношение к сочинению По и никак не способствует пониманию «Аль Аараафа».

Значительную часть сомнений, произвольных суждений и догадок при истолковании поэмы вызывает сонет «К Науке», «незаконно» — по выражению По — предпосланный ей «à la mode de Байрон в его Шильонском узнике»¹². Очевидно, что поэт открывает поэму сонетом, полагая ориентировать определенным образом сознание читателя и подготовить его к восприятию основного текста, обладающего значительной сложностью. Однако содержание сонета нередко ставит исследователей в тупик и порождает серию недоуменных вопросов.

Наука! Старца Времени ты истинная дочь!
Ты взглядом глаз своих пронзительных все вещи
изменяешь.

Стервятник, чьи крылья — тусклая реальность,
Зачем терзаешь ты нещадно сердце поэта?
Как может он тебя любить? иль мудрой полагать,

Коль ты мешаешь ему странствовать свободно
В поисках сокровищ на драгоценных небесах,
К которым он взлетает на крылах бесстрашных?
Не ты ли сбросила Диану с колесницы?
Изгнала из лесов Гамадриаду, вынудив ее
Искать прибежища на более счастливых звездах?
Наяду вытащила из потока,
Изгнала Эльфа из травы зеленой, а у меня
Отняла грезы летние под сению дерев *.

Парадоксальным кажется уже тот факт, что гневную филиппику, исполненную яростного отвращения к науке, написал именно Эдгар По — человек, живо интересовавшийся научными проблемами, мыслитель с математическим складом ума, автор оригинальной и глубокой космогонической теории, основоположник научной фантастики, проложивший дорогу Жюльо Верну и Герберту Уэллсу, зачинатель детективного жанра, в котором раскрытие тайны основано на строгом логическом рассуждении (недаром он называл свои детективные рассказы «рациоцинациями»). Как, почему и для чего мог Эдгар По, питавший огромное уважение к завоеваниям научной мысли и интерес к научным открытиям современности, написать столь «обскурантистское» сочинение?

Никто пока еще не ответил удовлетворительно на эти вопросы. Некоторые (Е. Нестерова) полагают, что позиция, занятая поэтом, свидетельствует всего лишь о младости лет и незрелости ума; другим (Э. Дэвидсон) представляется, что сонет понадобился Эдгару По для некоего эстетического баланса¹³; третьи (В. Буранелли) считают, что здесь мы имеем дело с «типично романтическим протестом против смятения, в которое открытия «фактологических» наук ввергли поэзию»¹⁴; четвертым (А. Квинн) кажется, что По всего лишь «занял здесь свое место среди писателей девятнадцатого и двадцатого веков», наряду с Эмерсоном, Твенем и О'Ннлом, которых раздражал догматизм естественных наук¹⁵, и т. д. К сожалению, среди изобилия точек зрения невозможно выбрать такую, которая была бы вполне убедительна и не вызывала бы сомнений.

Однако главным камнем преткновения при изучении «Аль Аараафа» является текст поэмы, непривычная ме-

* Мы приводим сонет в прозаическом переложении, поскольку ни один из существующих переводов не обладает необходимой точностью.

тодология поэтического мышления, алогизм и расплывчатость ее идейных очертаний, размытость содержательных элементов и связей между ними, невнятность сюжетного движения при большой подробности деталей.

По внешним признакам «Аль Аараф» вполне укладывается в рамки эстетических канонов романтической поэмы. Вместе с тем многие элементы романтической поэтики приобретают в ней столь гипертрофированные формы, что начинается своеобразное, изнутри идущее разрушение традиционной структуры. Читатели первой половины XIX века (равно как и исследователи поэзии этой эпохи) привыкли к известной условности образов, неопределенности, неоднозначности символов, фантастическим сюжетам. Они согласились принять мир поэтического произведения как мир, отличный от реальной действительности, существующий по собственным законам, как мир воображаемый, в котором, однако, решаются проблемы, занимающие человечество в повседневной, реальной жизни. Всякая неопределенность и неоднозначность явлений в поэтическом мире имеют цель и смысл и не должны возникать перед читателем как нечто абсолютно непостижимое, противоречащее основным принципам деятельности человеческого сознания и духовному опыту человечества. Выражение неясности, как говаривал позднее Эдгар По, не должно было соскальзывать к неясности выражения.

В «Аль Аарафе» По, сознательно или бессознательно, нарушил все привычные поэтические нормы. Как заметил В. Буранелли, он «прорвался сквозь ограничения романтического воображения, хотя и не сумел эффективно использовать этот прорыв»¹⁶.

Поэма состоит из нескольких описаний (цветы Аль Аарафа, дворец Несэйс), моления Несэйс, обращенного к богу, божественной «директивы», полученной в ответ, обращения Несэйс к «ярким созданиям» и к Лигейе и, наконец, диалога Анджело и Янтэ. Это единственные относительно «твердые точки» поэмы. Все остальное зыбко и неясно. Что такое Аль Аараф — звезда? планета? комета? Кто такая владычица Аль Аарафа Несэйс — богиня дух красоты? ангел-вестник? В чем заключается ее «миссия»? О чем она сообщает богу? Что приказывает ей бог? Кто такая Лигейя — ангел? дух гармонии? богиня музыки? Что за «яркие создания» населяют Аль Аараф? И, наконец, еще один очень важный вопрос: что

такое внутренний мир «Аль Аараафа» как художественного произведения — некая воображенная поэтом действительность (хотя бы и фантастическая) или же воображенный мир человеческой мечты — так сказать, продукт воображения второй степени? Ясных и четких ответов на все эти вопросы в поэме нет. Комментарий, которым Эдгар По снабдил сочинение, хотя и проясняет некоторые второстепенные детали, в целом мало помогает делу. Каждый волен трактовать означенные выше вопросы как ему угодно. Р. Уилбер, например, полагает, что Аль Аарааф — одновременно «агент божества и творение человека... субстанционное порождение визионерской мысли человечества». Что ж, можно и так.

Неудивительно, что критики гnevаются и не скупятся на суровые оценки. «Поэт не научился контролировать полет собственного воображения! — восклицает Буранелли. — Ему недоступна еще дисциплина творчества, трудоемкое искусство многократно обдумывать, переписывать и совершенствовать написанное... поэма неорганизованна, запутанна, временами почти бессмысленна»¹⁷. Квинн, со своей стороны, винит Эдгара По в том, что поэт в данном случае перепутал «выражение неясности с неясностью выражения» и потерпел неудачу в попытке «представить ясные и взаимосвязанные образы»¹⁸.

Все это в высшей степени странно. Многие стихотворения По, написанные тогда же, свидетельствуют, что ему вполне знакома была и дисциплина творчества, и необходимость «передумывать, переписывать» и отделять поэтические сочинения. Куда же все вдруг подевалось? По-видимому, прав был Квинн, когда, упрекнув поэта в том, что ему не удалось создать «ясные образы», заметил, что в «Аль Аараафе» Эдгар По стремился совсем не к этому»¹⁹.

К чему же он стремился? Это и есть главный вопрос, который следует выяснить. Многочисленные попытки найти ответ на него пока еще не принесли полного успеха. Причина здесь, вероятно, в том, что поиски ведутся в сравнительно узком спектре конкретных частных романтической эстетики, литературных влияний, мифологических «архетипов» и подробностей творческой биографии поэта. Между тем, замысел поэмы имеет очевидно более широкое основание и связан с удивительно рано проявившейся гениальной способностью Эдгара По

улавливать общие тенденции, веяния во всех областях духовной жизни своего времени, в том числе и в методологии человеческого мышления.

Семнадцатый и восемнадцатый век в духовной истории народов Европы (и до некоторой степени Америки) прошли под знаком агрессивного рационализма. Деятельность человеческого интеллекта стала восприниматься как главное и необходимое условие общественного бытия. На знаменах европейского Просвещения был начертан девиз Декарта — *Cogito ergo sum!* Возможности разума рисовались безграничными, ему отводилась роль высшего судии в философии, науке, политике, морали, искусстве, социологии и даже, временами, в теологии. Рационалисты объявили «разумность» основным позитивным принципом во всех областях практической и духовной деятельности и главным критерием переоценки всех аспектов человеческого бытия.

Новый пафос познания поднял человечество еще на одну ступень в его прогрессивном развитии. Наступила эпоха радикальных преобразований в естествознании, философии, социологии, политике, искусстве. Под натиском новых идей затрещали старые понятия и концепции, уступая место новым, основанным на опыте и железной логике. Казалось, не было предела могуществу логической способности человека. Началась своеобразная абсолютизация разума, а отсюда было уже рукой подать до культа, к которому рационализм имел некоторую внутреннюю предрасположенность.

Рационализм как гносеологический принцип исключал возможность противоречивости мира, не помышлял о диалектическом развитии, не признавал интуицию и воображение, был прямолинеен, механистичен и самоуверен в собственном праве утверждать конечную, единственную и абсолютную истину, не подозревая, что ему не дано было проникнуть в глубины мироздания и в сложность человеческой жизни. «Ньютон — величайший гений и самый счастливый из всех, потому что система мира только одна и открыть ее можно только однажды», — сказал Лагранж. Примерно то же самое сказал и английский поэт Александр Поп:

Природа и ее законы покрыты были тьмой.
Сказал Господь: «Да будет Ньютон!» И тотчас
Все осветилось.

Ко второй половине XVIII века можно было наблюдать оостенение гипертрофированных рационалистических систем. Нет-нет да и прорвется где-нибудь мысль о том, что мир состоит из неодушевленной, механистической природы и мыслящего человека, живущего посреди нее и способного свести вселенную со всем ее феноменальным разнообразием и богатством к удобному для него, поддающимся измерению и взвешиванию деталям. Рационализм сделался самодоволен. Сухую логическую завершенность мысли он возвел в железную догму и гордился ею.

Нет необходимости вникать сейчас в социально-экономические обстоятельства европейской истории, следствием которых явилась ситуация, благоприятная для возникновения и утверждения рационализма как способа мышления, как методологической базы новой эпохи в европейской культуре, именуемой Просвещением. Важно, однако, всячески подчеркнуть, что происхождение рационализма и его последующая судьба, равно как и судьба естественнонаучных, философских, общественно-политических и эстетических концепций, рожденных в его лоне, нерасторжимо слиты с социально-историческим развитием европейского общества.

История рационализма — его возникновение, расцвет, кризис и послекризисные трансформации — предмет захватывающе интересный. Когда-нибудь о нем будут написаны капитальные труды. Впрочем, некоторые моменты уже и теперь выступают с достаточной ясностью. Так, например, стало очевидно, что конец XVIII и первая половина XIX столетия явились временем тотальной методологической переориентации, связанной с кризисом рационализма, временем рождения новых идей и принципов буквально во всех областях деятельности человеческого сознания — от математики до политики, а иногда и «возрождения» методов и понятий, отвергнутых рационализмом.

Сомнения в дееспособности рационализма как метода познания, истолкования и преобразования мира появились еще в XVIII веке. В философии возникла идеалистическая реакция, направленная против наивно-механистического материализма рационалистов, против убеждения, что сенсуализм в комбинации с принципом прямолинейной каузативности в состоянии объяснить все явления и процессы в микро-, макро- и мегамире. Отсюда кантовские «вещи в себе», «априорные идеи» и

разделение разума на две ступени: *verstand* и *Verunft*. Отсюда представление о возможности «трансцендентного» постижения истины, отсюда же шеллингианский «абсолютный дух» и гегелевская диалектика. В американской философской мысли продуктом этой идеалистической реакции явилось учение трансценденталистов, возникшее несколько позднее (в 1830-е годы) не без влияния немецкого идеализма и не без посреднической помощи Томаса Карлейля.

Разумеется, идеалисты не вооружили человечество надежным методом познания мира именно потому, что были идеалистами. Однако дело свое они сделали. Много в их наследии сослужило полезную службу. В частности им удалось показать ограниченность рационалистов, неудовлетворительность попыток универсального приложения их метода, его неадекватность сложности и противоречивости мироздания. Они отрицали аутентичность упрощенной и обедненной картины мира, создаваемой рационалистами, хотя, надо отдать им должное, они отнюдь не отрицали логической способности разума и ценности этой способности. Важной заслугой идеалистов явилось то, что теория их, сама собой, узаконивала интуицию и воображение как один из важных элементов процесса познания и тем самым содействовала укреплению человеческого интеллекта, закованного в броню железной «рациональной» логики и опутанного цепями прямолинейной причинности.

Переориентация в науке происходила медленно. Только в XX веке стало ясно, что XIX был концом абсолютизации Евклидовой геометрии и Ньютоновой механики. Лишь в нашем столетии «классическая» наука уступила место «неклассической», отказавшейся от идеи «абсолютности» и «законченности» любого исследования.

Уже в двадцатые годы XIX века Лобачевский дерзко перемахнул через ограничения, налагаемые традицией, и, предположив независимость пятого постулата Евклидовой геометрии, выстроил собственную геометрию, которую назвал «воображаемой», поскольку не вывел ее опытным путем, а вообразил, и существовать она могла только в воображении, ибо не поддавалась проверке опытом. Доказательства ее состоятельности были найдены позже. Примерно в это же время аналогичное открытие, независимо от Лобачевского, сделал венгр Больяи. То были первые блоки в фундаменте новых представлений о времени, пространстве, структуре все-

ленной и т. п. Можно было бы привести и некоторые другие примеры, но ограничимся этими.

В искусстве, и особенно в литературе, антирационалистическое движение началось значительно раньше — в первой половине XVIII века. Просвещение еще не набрало полной силы, а в творческом сознании поэтов и прозаиков возникли сомнения в способности разума служить достаточным основанием для нравственного и эстетического идеала. К середине века рационалистическая эстетика классицизма, утверждавшая правильность, регулярность, пропорциональность, симметрию в качестве непременных и главных признаков Прекрасного и навязавшая искусству набор ригористических «железных» правил, преступить которые не смел никто, — дрогнула. Художники и поэты обнаружили эстетическую ценность в неправильном, нерегулярном, непропорциональном, асимметричном. «Правила», полагавшиеся фундаментом искусства, были объявлены «подпорками», «костылями», в которых не нуждается истинный гений.

Бунт против рационалистической эстетики был протестом против ее узости, ограниченности, препятствовавшей художественному осмыслению мира во всем его богатстве и разнообразии. «Правильность», «пропорциональность», «симметрия» и т. д. предполагали жесткие параметры эстетического идеала, некую единичность Прекрасного, его абсолютность. Отказ от них неизбежно вел к большей свободе искусства, расширению круга эстетических ценностей, к множественности и разнообразию явлений, подпадавших под категорию Прекрасного.

В еще большей степени бунт проявился в сфере нравственных идей, являющихся главным содержанием искусства. Была поставлена под сомнение законность моральной антитезы классицистического искусства «Долг — Чувство», где долг предстал как рациональное, разумное начало, а эмоция была воплощением иррационального, стихийного (и, стало быть, негативного) начала. Уже в раннем Просвещении возникло сомнение в том, что «разумность» человеческих поступков может служить достаточным критерием в определении их нравственной ценности. В ход пошли категории «доброты сердца», «чувствительности», утверждения о нравственной неоднородности и сложности природы человека. Отсюда берет начало мощное движение в прозе и поэзии — от «кладбищенской лирики» до Вильяма Купера,

от Руссо и Ричардсона до Стерна, — модифицировавшее старую формулу Декарта через включение в нее сферы эмоций: «Я мыслю и чувствую, следовательно — существую». Но, разумеется, вершины антирационалистического движения достигло в романтизме XIX века, провозгласившем интуицию и воображение главными движущими силами познания и творчества.

В оппозиции романтизма традиционной методологии мышления имеется несколько узловых моментов. Одни из них был связан с проблемой человека как личности, другой — с индивидуальной спецификой любого явления действительности, становящегося предметом изображения в искусстве. Б. Кузнецов в одной из статей справедливо заметил, что в романтизме «прежде всего подвергалась сомнению способность разума гарантировать автономию личности, в защиту которой в XIV — XVI веках выступала культура Возрождения. Ренессансная апология зримой и красочной земной жизни, восставшая против средневековой диктатуры абстракций, видела оплот такой автономии в искусстве, воспроизводящем мир в его немеркнущем конкретном многообразии. Теперь, когда классическая наука грозила обесцветить мир и игнорировать индивидуальное бытие его элементов, на защиту вновь выступило искусство. На этот раз оно противостояло не традиции и догме, а самому разуму в его неподвижной версии»²⁰. Рационализм как метод, с его склонностью к классификации, систематизации, логическим обобщениям и установлению общих законов, интересовался конкретными явлениями лишь в той мере, в какой в них проявлялось общее. В глазах романтиков здесь было предвестие гибели личности и уничтожения красоты мира. Отсюда проистекает в значительной мере могучий пафос романтического индивидуализма, проявлявшийся двояко: в неповторимых образах героев романтической поэзии и в позиции самого поэта-романтика. Отсюда же берет начало и пристальное внимание искусства к природе во всем ее многообразии и красочном богатстве всех ее элементов. Разумеется, романтики тоже не чуждались обобщений и не отрицали закономерностей. Но эти обобщения строились на принципиально иной методологической основе.

Конечно, антирационалистическая оппозиция была не единственным источником романтического индивидуализма. Важную роль тут сыграли и другие факторы, в частности социально-политические и экономические по-

трясения и преобразования конца XVIII — начала XIX столетий, выпустившие на арену истории новые социальные силы. Но несомненно, что в комплексе причин, обусловивших возникновение романтического индивидуализма в искусстве, методологические моменты занимают существенное место.

Еще один момент, связанный с антирационалистической оппозицией в романтизме, — это иррационализм, который легко обнаруживается в творчестве иенских романтиков и Гофмана, в поэзии Озерной школы, в сочинениях Шелли и Мура, в рассказах Готорна и романах Мелвилла и т. д. Иррационализм этот нередко воспринимается как некий эквивалент агностицизма, как отказ от возможности познания и свидетельство «ухода от действительности», как «реакционное» качество романтического метода, что в целом едва ли справедливо.

Гносеологический пафос в романтизме был достаточно высок. Речь шла о другом — о путях и способах познания; иными словами, опять же о методологии. В цитированной уже статье Б. Кузнецов резонно замечает, что «иррационализм не был попыткой изменить нормы познания, он был попыткой освободить человека от железной логики познания... В нашем столетии новые научные представления, не укладывающиеся в старые логические каноны, преобразовали их довольно легко, человечество без труда рассталось с традиционными логическими нормами и даже со всей презумпцией «железной логики». Но тем самым приобрела новый смысл трагедия XIX столетия, моральное сознание которого с такой безнадежностью билось о непоколебимую стену логической необходимости всего сущего»²¹.

За иррационализмом романтиков стояла мысль о гносеологических возможностях искусства, способных открыть человечеству такие области и сферы бытия, которые недоступны «железной логике», дойти до истин, не постигаемых умом в его «неподвижной версии», но открывающихся воображению. Они были убеждены, что мир сложнее, чем это представляется логически организованному сознанию, что «природа содержит чудеса и доступные постижению системы, лежащие за пределами пространства, ограниченного воззрениями науки...»²² Сама поэтика художественного творчества в романтизме приобретала философский смысл и становилась средством познания «непознаваемых» областей жизни. Не было, вероятно, ни одного поэта-романтика, который в

обедняющем, уплощающем «вещи», уничтожающем их глубинный смысл, неповторимое своеобразие и эстетическую ценность²³. Сквозь метафорический строй сонета отчетливо проступает неприемлемый для Эдгара По способ видения мира, воспрещающий воображение («мешаешь странствовать свободно в поисках сокровищ на драгоценных небесах»), исключаящий из общей картины бытия фантазию, красоту, поэзию, искусство («...сбросила Диану с колесницы, изгнала из лесов Гамадриаду... Наяду вытащила из потока... изгнала Эльфа из травы...»).

Воображение занимает огромное место в гносеологии Эдгара По. Бодлер совершенно точно уловил общий смысл рассуждений американского поэта о философской функции воображения, когда писал, что оно «вне всяких философских систем постигает раньше всего внутренние и тайные соотношения между вещами, соответствия и аналогии». Кстати говоря, По был далеко не одинок в своем протесте против «научного» способа мышления. Его соотечественник У. К. Брайант в лекциях о поэзии, читанных в 1825—1826 годах, говорил: «Что касается обстоятельств, которые, по мнению многих, в наши дни сдерживают и ограничивают изъявления поэтических чувств, то главным, если не единственным, признается широкое распространение научных занятий и исследований, неблагоприятных для развития воображения и подавляющих душевные порывы»²⁴.

И для По, и для Брайанта означенная проблема имела вовсе не абстрактный интерес. Речь шла о будущем Америки, которое, согласно понятиям романтиков, почти всецело зависело от того, каким станет сознание американцев, какой будет в их глазах шкала истинных ценностей, определяющих материальную и духовную жизнь нации.

Эдгар По был убежден, что возникновение свободно и гармонического сознания невозможно на путях традиционной методологии. Следовало прорваться сквозь ограничения рационалистической логики и прагматической утилитарности, и прорыв, как ему казалось, мог быть осуществлен с помощью искусства, посредством интуиции, воображения, фантазии. Соприкосновение сознания с Высшей Красотой должно было открыть ему такие области духа, которые одни только и способны обеспечить свободу и гармоничность и, в конечном счете, высшее счастье. Именно в этом пафос нападения на

рассудочность науки в сонете и наивно-прямолинейной апологии воображения и красоты в поэме.

Понимал ли Эдгар По, что опыт изображения Высшей, Идеальной Красоты в «Аль Аараафе» не принес успеха? Видимо, понимал. Во всяком случае, после второй песни Несэйс (II, 155) он оставляет изначальный сюжет и обращается к совершенно иным материям — истории Анджело²⁵ и Янтэ, сердца которых охвачены страстью и потому глухи к голосу поэзии и зову красоты. Звезда Аль Аарааф имеет к этой истории лишь то отношение, что является местом действия. Эдгар По пытается связать их, хотя бы формально, посредством поэтического рассуждения о счастливой смерти, каковая является уделом обитателей «звезды», нарушивших ее законы бытия, то есть законы Красоты и Гармонии.

Прекрасна смерть, для них она полна
Последнего экстаза страстной жизни.
За нею нет бессмертья, только сон
Как мысль, текущая в небытие.
О, пусть там успокоится мой дух усталый,
Вдали от вечности Небес и далеко от Ада!

Однако рассуждение это лишь объясняет читателю судьбу, ожидающую Анджело и Янтэ, но никак не помогает постижению Высшей Красоты в ее оппозиции к «тусклым реальностям» рационализма.

Проблема, которую поднимает здесь Эдгар По — любовь как предмет поэзии и источник поэтического вдохновения, — выпадает из общего смыслового строя поэмы и имеет с ним чисто формальную связь. Сама по себе эта проблема имела важное значение для поэта, и впоследствии он неоднократно писал о соотношении идеальной любви и земной страсти, о поэтическом величии первой и об антипоэтической сущности последней. Но в «Аль Аараафе» она уводила его в сторону от первоначального замысла. Недаром По оборвал диалог Анджело и Янтэ и, приписав финальное четверостишие, которое странным образом завершает поэму, не «созревшую» для финала, поставил точку:

Так в разговоре двух влюбленных ночь
И таяла, и убывала, и не сменялась днем.
Для павших нет надежды у небес —
Они оглушены биением сердца.

«Аль Аарааф» — бунтарское сочинение, поэма протеста и, одновременно, многоплановый поэтический эксперимент. В ее двойственности заключена ее сложность.

Увенчался ли эксперимент успехом? В частности — да, в целом — нет. Ценность его не в положительном или отрицательном результате, а в том, что в ходе эксперимента перед поэтом встал ряд частных и общих вопросов, касающихся природы поэзии как особого вида искусства, цели поэтического творчества, нормативов поэтики, — вопросов, на которые, с точки зрения Эдгара По, не существовало удовлетворительных ответов. Если бы удалось найти ответы, то, приведенные в систему, они могли бы образовать «поэтическую теорию». Осознание новой задачи и явилось важнейшим положительным результатом эксперимента. Задача была огромна по своим масштабам, но Эдгар По, отдадим ему должное, не уstraшился.

При рассмотрении поэмы легко увлечься ее эстетическим пафосом и увидеть в ее авторе абсолютного поклонника Красоты и противника Знания, что и случилось уже неоднократно с критиками, провозглашавшими его эстетом и чуть ли не «отцом» теории искусства для искусства. Во избежание ошибки необходимо подчеркнуть жесткую иерархию ценностей, которая ненавязчиво, но неколебимо представлена в «Аль Аараафе». Она расположена в «мифокосмическом» пространстве и выстроена по вертикали. На вершине ее располагаются «небеса», где обитают божество и верховные ангелы. Здесь сфера высшего и абсолютного Знания. Ниже, отделенная от небес запретным барьером, помещается «звезда» Аль Аарааф — сфера высшей, идеальной Красоты, владение богини Несэйс, населенное низшими ангелами (духами). Аль Аарааф — сфера подвижная, осуществляющая посредничество между небесами и «односолнечными» мирами, погрязшими в самодовольном рационализме и антропоцентризме. Эти миры образуют нижнюю часть иерархии. Для них нет иного пути приобщиться к высшему знанию и божеству, кроме как через высшую Красоту, которая становится доступной человеку посредством искусства вообще и поэзии в частности.

Небеса и «односолнечные миры» в поэме лишь упоминаются, но не присутствуют. Автор полностью сосредоточен на сфере идеальной Красоты, противостоящей миру «тусклых реальностей».

Сфера идеальной Красоты должна была являть собой продукт чистого воображения. Общая направлен-

ность воображения поэта постулирована в первой же строке поэмы:

О! Ничего земного...

Под этим девизом юный Эдгар По предпринимает попытку создать некий «антимир», где все должно представляться немислимым с точки зрения реального человеческого опыта. Здесь звезды странствуют произвольно, подчиняясь «распоряжениям» высшей воли, или «стоят на приколе» в созвездиях; здесь воздух опалового цвета, и запахи цветов возносят к «небесам» безмолвное моление богини; здесь можно слышать голос тишины, звучащее молчание и звуки темноты; здесь четыре солнца вместо одного и множество лун. Мир этот создан по тому же принципу, что и «Страна фей»²⁶, где

Стада громадных лун бледнеют, меркнут, тают
И вот уже сильнее — сильнее — сильнее блистают —
В бесконечной смене мест,
В бесконечной смене мигов
Задувают свечи звезд
Колыханьем бледных ликов.

(Пер. М. Квятковской)

Поэт намерен был отказаться от земных «объектов» и даже от сравнений, уподоблений, метафор, опирающихся на чувственный или рациональный опыт человека. Здесь ничего не должно быть от «мусора земли». И если все же необходимы земные понятия и категории — например «цветы», «мелодия лесного ручья», «возглас радости», — то пусть будет «взор-луч Красоты, отраженный от цветов», «восторг души, рожденный ручейком лесным» или «эхо радостного возгласа, подобное шепоту, слышному в морской раковине». Он настойчиво внушает себе: «Ничего земного!»

Однако невзирая на заклинание, «земное» лезет в каждую строчку, в каждую фразу. Любые попытки изыскать способы воссоздания Высшей Красоты средствами, лежащими за пределами «тусклых реальностей» земного бытия, оказываются несостоятельными. Изображение красоты, окружающей Несэйс, немедленно превращается в описание земных цветов и произведений искусства, сотворенных руками человека. И никакие пояснения автора, что цветы Аль Аараафа — это идеальный прообраз красоты земных цветов, а статуи во дворце Несэйс — античные скульптуры Персеполиса и городов, затопленных Мертвым морем, перенесшиеся «духов-

но» (in spirit)²⁷ на воображаемую звезду, не меняют дела. Воображение поэта отказывалось работать без материала, а материал, которым оно владело, был земным.

Что касается изображения богини Красоты и подвластных ей духов, то автор сразу оставил мысль «описать» их, созная полное бессилие. Интуитивно он ощущал, что попытка дать ясное, определенное представление о Высшей, Идеальной Красоте привела бы к неизбежному провалу, ибо само представление лежало вне пределов, доступных воображению.

Именно отсюда возникли первые и главные вопросы, над которыми По размышлял до конца своих дней: что есть Высшая (идеальная) Красота? Постижима ли она? Что есть воображение? Способно ли оно созидать нечто принципиально новое? Что есть поэзия и какова ее цель?

Эдгаром По владело сознание, что постижение Высшей Красоты невозможно на путях традиционной рационалистической методологии, с ее формально-логической завершенностью и определенностью понятий, которыми она оперирует. Нужна была иная система, где логика мысли и разума замещалась бы логикой гармонии, сплетением понятий, мыслей, эмоций, образов, звуков, сплавленных в некое целое. Она не допускала определенности и ясности, ибо они препятствуют свободе воображения, воображения читателя, а не только поэта. Отсюда возникал еще один вопрос, требовавший размышлений: какова функция читательского воображения в процессе постижения Высшей Красоты (если она постижима, разумеется)? И еще один вопрос: каково взаимоотношение между поэтическим произведением и читательским сознанием?

Один из существенных аспектов эксперимента, предпринятого Эдгаром По в «Аль Аарафе», — осознанное применение принципа неопределенности, стихийно возникавшего в его более ранних сочинениях. Как уже говорилось, критики по сей день заняты уточнением смысла тех или иных моментов в содержании поэмы. Напрасный труд. Мы имеем здесь дело с преднамеренной неясностью, и вносим в нее ясность — безнадёжное занятие. В самом деле, попробуйте ответить на вопрос, каким образом звуки (а может быть и не звуки, а мысли-образы) моления Несэйс возносятся к небесам цветочным запахом; тем более, что и цветы-то — не цветы, а лишь идеальный их прообраз. Можно было бы приво-

доть десятками примеры неопределенности и логической неясности в «Аль Аараафе», но не в количестве примеров дело. Дело в том, что неопределенность — верховный закон поэтической структуры этого произведения. В самой общей форме можно сказать, что предметом изображения в «Аль Аараафе» является эстетическая идея, которая, по выражению Канта, отличается тем от всякой другой, что ей «не адекватно никакое понятие». Эдгар По разделял эту мысль Канта, только сформулировал ее по-своему: эстетическая идея не может быть определенной.

Удалось ли Эдгару По создать новый поэтический принцип, новую систему, противостоящую традиционной методологии? По-видимому, нет. Пока еще нет; хотя в «Аль Аараафе» имеются строфы, представляющие в этом плане некоторый интерес. К числу их относятся песни Несэйс, содержащие, по словам Квинна, попытку «перевода чувства на язык звуковой гармонии»²⁸.

Эксперимент в области комбинации звука и смысла неизбежно порождает новую серию вопросов, даже если он не был глубоко осознан и осуществлялся «стихийно». Какова роль звуковых аспектов поэзии? Какова связь поэзии и музыки как видов искусства? Применимы ли в поэзии законы музыкальной гармонии? Ответы на них тоже должны были стать существенным вкладом в новую поэтическую теорию.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

После публикации сборника «Аль Аарааф» деятельность Эдгара По в сфере поэзии распределяется по двум направлениям: он продолжает писать стихи и одновременно разрабатывает поэтическую теорию. Едва ли есть смысл вникать в полемику о том, извлекал ли По теорию из собственной практики или, напротив, сочинял поэтические произведения, исходя из теории. Удовлетворимся тем, что его стихи на редкость точно соответствуют эстетическим принципам, сформулированным в его статьях. Теория и практика Эдгара По образуют некое художественно-эстетическое единство — редкое достоинство в истории мировой поэзии и уникальное — в американской литературе романтической поры.

Отсюда вытекает очевидная необходимость рассматривать поэтическую теорию По не в отдельности, как

некую особую, изолированную форму его творческой деятельности, но купно с его поэтическим наследием.

После 1829 года, когда увидел свет «Аль Аарааф», и до конца жизни Эдгар По написал около тридцати (вошедших в канон) стихотворений. Они неравноценны. Однако в определении их поэтического достоинства нет единодушия. По-видимому, ближе других к истине оказался Хэлдин Брэди²⁹, который выделяет одиннадцать сочинений, пользующихся наибольшей известностью. Он делит их на три группы, по степени популярности у различных категорий читателей. Широкая публика зачитывается «Вороном», «Колоколами» и «Аннабел Ли»; критикам более по душе «К Елене», «Израфель», «Город среди моря», «Дворец с привидениями», «Улялюм» и опять же «Ворон»; ученые предпочитают «Эльдорадо», «Червя-победителя» и «К Анни». Брэди пытается, хотя и не особенно успешно, обосновать предпочтение, оказываемое разными группами читателей тем или иным стихам. С ним можно спорить. Но высокое поэтическое достоинство названных произведений бесспорно.

Публикуя в 1831 году третий поэтический сборник («Стихотворения»), Эдгар По предпослал ему небольшое предисловие, написанное в форме письма, адресат которого неизвестен³⁰. «Письмо» содержит свободное, в духе эссе, размышление о литературной критике, о Вордсворте и Кольридже, о поэтах и поэзии вообще и о многих других вещах. Размышление это не лишено остроумия, хотя мысли, изложенные поэтом, по большей части тривиальны и свидетельствуют не столько о глубине ума, сколько о юношеской дерзости. Специального внимания заслуживает лишь предпоследний абзац письма.

«По-моему, стихи отличаются от научного сочинения тем, что их *непосредственной* целью является удовольствие, а не истина; а от романа — тем, что доставляют удовольствие *неопределенное* вместо *определенного* и лишь при этом условии являются стихами; ибо роман содержит зримые образы, вызывающие ясные чувства, тогда как стихи вызывают чувства неясные и *неприменно* нуждаются для этого в музыке, поскольку восприятие гармонических звуков является самым неясным из наших ощущений. Музыка в сочетании с приятной мыслью — это поэзия; музыка без мысли — это просто музыка; а мысль без музыки — это проза именно в силу своей определенности»³¹.

Рассуждение интересно тем, что содержит первую

попытку Эдгара По ответить на некоторые вопросы, возникшие перед ним в ходе работы над «Аль Аараафом», и определить в первом приближении специфику поэзии как вида искусства. В дальнейшем проблемы поэтической теории неизменно привлекали к себе внимание поэта. Они возникали в различном преломлении во многих его рецензиях на сочинения современников (У. К. Брайанта, Ф. Г. Хэллека, Р. Дрейка, Д. Лоуэлла, Г. Лонгфелло, А. Теннисона и других) и суммированы в специальных статьях — «Основы стиха», «Философия творчества» и «Поэтический принцип». Последняя увидела свет только после смерти поэта.

Замечания и соображения, касающиеся теоретических аспектов поэзии, разбросанные в рецензиях, обзорах и статьях Эдгара По, несмотря на некоторую противоречивость (вполне поддающуюся объяснению), образуют довольно стройную систему, которую сам По назвал поэтическим «принципом» и которая лежит в основе его собственного поэтического творчества.

Прежде чем перейти к рассмотрению системы и ее воплощения в поэзии, необходимо сделать несколько предположительных замечаний.

Сколь бы оригинальной ни казалась поэтическая теория Эдгара По, она опирается на солидный фундамент романтической эстетики и поэтической практики европейского и американского романтизма. Напомним, что По был превосходно знаком с поэзией Байрона, Шелли, Китса, Мура, Вордсворта и своих современников-американцев, с теоретическими работами А. В. Шлегеля и С. Кольриджа, перед которыми глубоко преклонялся. («О Кольридже я не могу говорить иначе как благоговейно. Что за могучий интеллект! Какая огромная сила!»³²). Понятия и категории, которыми он оперирует в своих построениях, равно как и многие идеи художественного порядка в его стихах, заимствованы им из арсенала европейской романтической эстетики.

Из сказанного не следует, что теорию По можно рассматривать как простое переложение или даже некое обобщение концепций традиционной романтической поэтики. В ней содержится ряд положений и принципов, не укладывающихся в традиционные рамки и даже противоречащих романтическим канонам. Отсюда возникло расхожее мнение, что поэтическая теория По не универсальна, а приложима лишь к его собственному творчеству. Мнение это разделял и Т. С. Элиот, находивший оправ-

дание Эдгару По в том, что «всякий поэт, сочиняющий свое l'art poétique, может надеяться лишь на то, что ему удастся объяснить, логически осмыслить, защитить собственную практику или подготовить для нее почву»³³. Подобный взгляд справедлив лишь в том отношении, что теория и поэтическая практика Эдгара По действительно не расходятся. Но он ошибочен, предполагая, что теория По приложима только к его собственной поэзии.

Тот же Элиот заметил, что «во Франции влияние его поэзии и его поэтических теорий было огромным. В Англии и Америке — незначительным»³⁴. Факт этот хорошо известен и неоднократно в подробностях описан. Однако, признавая его, большинство историков литературы не желает делать отсюда выводов, которые напрашиваются. Популярностью во Франции (кстати, и в России) Эдгар По был обязан в первую очередь символистам, которые увидели в его стихах и теоретических идеях истоки собственной эстетики. В Америке и Англии у Эдгара По не оказалось последователей по той причине, что символизм в этих странах не получил значительного распространения. Отчего так получилось — разговор особый, и мы этого вопроса касаться не будем. Но факт остается фактом. Английская поэзия дошла на этом пути лишь до эстетизма, в котором элементы символистской эстетики едва просматривались, а дальше «сорвалась» в модернизм. Американское литературное развитие шло совершенно иначе. Эстетизм, а тем паче символизм оказались ему принципиально чужды. Если в американской прозе мы можем найти какие-то отзвуки эстетических идей По, то в поэзии их нет и следа.

Ошибка большинства исследователей По состоит в том, что они оценивают его поэтическую теорию в свете американского или, в лучшем случае, англо-американского литературного процесса. Потому у них так складно и получается, что единственная сфера приложения теоретических взглядов По — его собственная поэзия. Между тем, глубоко права была русская критика, которая давным-давно, лет семьдесят тому назад, высказала верный взгляд, что характер и значение поэтической теории Эдгара По можно понять правильно лишь в том случае, если рассматривать ее не только и не столько как завершение, как подведение итогов определенного этапа в истории поэзии, но прежде всего как источник нового поэтического развития³⁵.

На титульном листе «Стихотворений» (1831) имеется пометка — «второе издание». Ее не следует толковать строго. В сборник вошли почти все стихи, опубликованные в 1827 и 1829 годах. Для «Тамерлана» это было третье издание, для «Аль Аараафа» — второе, для шести стихотворений («К Елене», «Израфель», «Город среди моря», «Долина тревоги», «Спящая», «Линор»), написанных после 1829 года, — первое.

Среди новых стихов обращает на себя внимание самое короткое из них — «К Елене». Оно привлекает читателя художественным совершенством, исследователя — диалектической связью с «Аль Аараафом», комментатора — неочевидностью прообраза героини. Мы приводим его в подлиннике, поскольку адекватных переводов не существует.

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore,
That gently, o'er the perfumed sea,
The weary, way-worn wonderer bore
To his own native shore.

On desperate seas long want to roam
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome

Lo! in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand,
The agate lamp within thy hand!
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy-Land! *

* Мне красота твоя, Елена, —
Никейских странствий корабли...
Они к отчизне вожделенной
Пловца усталого несли
По волнам до земли.

Я плыл сквозь шторм, мечтой томимый:
Наяды взор, античный лик...
Влекомый им неодолимо,
Я славу Греции постиг
И грозное величье Рима.

Ты, в нише у окна белея,
Сжимаешь, статуя над мглой,
Агатовый светильник свой.
Там родина твоя, Психея,
Там край святой!

(Пер. Б. Томашевского)

Как всегда в лирике По, логический смысл стихотворения неотчетлив. Может быть, поэтому критики охотно относят его к любовной поэзии и много лет пытаются выяснить, кто скрывается под именем Елены. Одни, ссылаясь на воспоминания Сары Уитмен, утверждают, что Елена это Джейн Стэнрд, мать школьного товарища По; другим кажется, что под Еленой следует разумеать Фрэнсис Аллан. Споры были прерваны на некоторое время Э. Дэвидсоном, который остудил полемические страсти трезвым замечанием: О чем спор? У По сказано «Елена». Значит, Елена Троянская, она же Прекрасная Елена. В недавнее время, однако, полемика возобновилась, и, как будет видно далее, в ней имеется известный смысл.

Высокое поэтическое достоинство стихотворения определяется органическим соединением разнородных его аспектов: образной насыщенности, «графичности» самих образов, музыкальности звучания, ритмического богатства, мастерского использования аллитераций, разнообразия рифмовки (в каждой из трех строф своя система: АБАББ, АБАБА, АББАБ). Можно получать наслаждение, вслушиваясь в слова и музыку стихов, рождающих видение «никейских кораблей» в бурном море или одинокой женской фигуры с агатовой лампой в руке, недвижно стоящий в оконной нише, — не вдумываясь при этом в глубинный смысл, скрытый в образах и метафорах. Отсюда, конечно, не следует, что смысл неважен*. Напротив, он необыкновенно важен. В творчестве Эдгара По начала 1830-х годов «К Елене» — сочинение в некотором роде программное.

Для уяснения его содержания необходимо вернуться к вопросу о том, кто такая Елена. Не вникая во все детали полемики, скажем только, что наиболее вероятным адресатом стихотворения и прообразом Елены следует считать Джейн Стэнрд. В пользу этого предположения говорят три обстоятельства: у нас нет оснований не доверять свидетельству С. Уитмен; в нашем распоряжении имеется письмо Эдгара По, содержащее весьма многозначительную описку («строчки, которые я посвятил... первой, чисто идеальной любви души моей — Елене Стэнрд») ³⁶; и, наконец, только в свете этого предположения можно увидеть и понять высокий смысл, содержащийся в стихотворении, а заодно и выяснить, откуда возникло имя Елена.

* Характерная особенность поэзии По, как и поэзии символистов, — возможность нескольких уровней восприятия.

Напомним, что Джейн Стэнард умерла весной 1824 года. «К Елене» было написано скорее всего в 1830—1831 годах, но никак не ранее 1829 года (в противном случае стихи были бы, очевидно, включены в один из более ранних сборников). Отсюда можно заключить, что эмпирической основой стихотворения было воспоминание по меньшей мере семилетней давности. Легко допустить, что когда-то влюбленный юноша По увидел в оконном проеме дома Стэнардов очертания женской фигуры с лампой в руке, и картина показалась ему прекрасной. Но мы знаем, что воспоминания, ставшие предметом поэтического осмысления, были у Эдгара По чаще всего воспоминаниями не о вещах и людях, но о состояниях души. Вещи и люди были, как правило, поводом, толчком.

В этой связи уместно вспомнить, что в пору своего знакомства с Джейн Стэнард По был увлечен чтением Горация, Цицерона и Гомера, а несколько позднее, в университете, всерьез занялся изучением античной культуры. И в школе, и в университете он переводил стихи с греческого и латыни. Не забудем также, что образование в школах и университетах того времени вообще имело классическую ориентацию, особенно подчеркнутую на американском Юге, тяготевшем тогда к античному идеалу — идеалу греческой демократии, основанной на рабовладении. Образы античной мифологии широко употреблялись не только в поэзии, но и в политике. Естественно, что в воспоминаниях о душевном состоянии тех лет возникали мотивы Греции и Рима, и нет ничего удивительного в том, что память о прекрасной женщине ассоциировалась с легендой о Прекрасной Елене. Таким образом, прав Квинн, утверждающий, что Елена — это Джейн Стэнард, но прав и Дэвидсон, полагая, что Елена — это Елена.

Изложенные соображения, однако, проясняют лишь некоторые детали, указывают на происхождение поэтического материала, но недостаточны для полного раскрытия замысла. Он может быть постигнут только в контексте творческой деятельности Эдгара По начала 1830-х годов. С этой точки зрения полезно взглянуть на внутреннюю связь между поэмой «Аль Аараф» и стихотворением «К Елене», которая вполне очевидна, несмотря на внешнее несходство («Аль Аараф» — одно из самых длинных поэтических произведений По, «К Елене» — одно из самых коротких). Их объединяет об-

щая тема, предмет — Высшая Красота как цель устремлений поэта.

Дерзкий замысел показать в «Аль Аараафе» идеальную красоту, как мы знаем, не удался. В результате у Эдгара По возникли сомнения в способности воображения представить и в возможностях поэзии выразить ее, минуя человеческий опыт. Стихотворение «К Елене», по сути дела, — тоже эксперимент, еще одна попытка найти новый подход к решению все той же задачи.

Важно подчеркнуть, что большинство критиков напрасно относит это произведение к любовной поэзии. Оно обладает всеми признаками философской лирики. Его содержание — не любовная эмоция, а эстетическая идея. Елена — вовсе не «героиня» стихотворения. Она и воспринимается не как живая женщина, а как более или менее абстрактный символ земной красоты. «Гиацинтовые волосы», «классическое лицо», «внешность наяды» — не штрихи к портрету, но всего лишь «знаки», ориентиры, маяки на пути поэта. Истинным героем произведения является сам поэт; его сюжетом — духовное странствие. Цель странствия — «родные берега», «священная земля», «дом»; иными словами — мир, к которому принадлежит сознание поэта, или, лучше сказать, к которому оно стремится. Видение женской, земной красоты вдохновляет поэта, побуждает его к этому странствию, иначе говоря, стимулирует и направляет его воображение. «Елена» ведет поэта к «родным берегам», но сама на них не обитает. В тот момент, когда в сознании поэта она сопричащается «священной земле», ее земные качества элиминируются, и она уже не Елена, а Психея, не женщина, а душа.

Нужно ли говорить, в образе «родных берегов» и «священной земли» перед нами все тот же мир идеальной Красоты, что помещался прежде на звезде Аль Аарааф, но только организованный по иному принципу и привязанный к человеческому опыту. На сей раз Эдгар По даже не пытается описать его. Он ограничивается «знаком» — двумя строчками удивительной силы, по праву считающимися «украшением английского языка» (Квинн):

To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome! *

* К славе, что Грецией была,
К величию, что было Римом.

В мощной, чеканной и на редкость емкой фразе со-держится символ, не вполне отчетливый, но понятный в контексте стихотворения.

Цитированное двустишие давно стало знаменитым и, подобно гамлетовскому «быть или не быть», существует в памяти читателей как бы «отдельно» от всего остального. Отсюда соблазн трактовать его как «единственный и самый полный двустрочный комментарий к античной цивилизации, на которой основана культура современного Запада»³⁷. Квинн развернул эту мысль в целое рассуждение. «Указанные строчки, — пишет он, — являются великими не просто из-за (удачной) аллитерации, но потому, что никакие два английские слова не могут более лаконично и емко показать контраст между цивилизациями Греции и Рима, чем «glory» (слава) и «grandeur» (величие). «Слава» вызывает в памяти молодую, яркую, конкретную культуру, говорящую с нами голосом неумирающего искусства, через драму и скульптуру. «Величие» ассоциируется с более усложненной, абстрактной цивилизацией, говорящей языком законов и государственной мощи. Мы слышим в этом слове поступь легионов, отправившихся на завоевание мира»³³.

Не станем спорить. Но только Эдгар По несколько не был озабочен мыслью об истоках современной западной культуры (о которой он был невысокого мнения) или контрастом между цивилизациями Греции и Рима. Кстати говоря, окончательное, привычное для читателя звучание означенное двустишие приобрело только в 1845 году. В первоначальном варианте, опубликованном в сборнике 1831 года, оно выглядело несколько иначе:

To the beauty of fair Greece,
To the grandeur of old Rome *.

Для Эдгара По эти строчки — не более (но и не менее), чем знак, символ уже несуществующего и потому недоступного без помощи воображения мира идеальной красоты, «красоты прекрасной Греции и Рима старого величия». Воображение, стремящееся в этот мир, имеет опору в немногочисленных памятниках античного искусства, которые дают поэту возможность «прозрений». Но то, что создает воображение, ни в коей мере не будет исторической реконструкцией. Поэт отнюдь не стре-

* К красоте прекрасной Греции,
К величию старого Рима.

мится «назад», ему нужны не Греция и Рим, но лишь «слава» первой и «величие» второго — иными словами, мир идеальной красоты, ни увидеть, ни даже представить который мы не в состоянии и можем лишь догадываться о великолепии этого царства возвышенного и прекрасного, созерцающего крохи «славы» и «величия», чудом уцелевшие в веках. Вся наша надежда на поэта, который силою воображения может приобщить нас к нему.

Вторую (и последнюю) попытку соотнести сферу идеальной красоты с античностью Эдгар По предпринял в стихотворении «Колизей», опубликованном два года спустя. Здесь описан финал паломничества поэта, влекомого к знаменитым руинам жгучей жаждой и надеждой утолить ее из источников поэзии, сокрытых в развалинах Колизея, его печальные размышления о безжалостном времени, об упадке былого могущества, красоты и величия и, наконец, его «диалог» с эхом, звучащим в камнях Колизея. На вопрос поэта: неужто эти почерневшие руины — все, что время-разрушитель оставило Судьбе и мне, — многократное эхо отвечает:

«Not all <...> not all!
Profetic sounds and loud, arise forever
From us, and from all Ruin, unto the wise,
As melody from Memnon to the Sun.
We rule the hearts of mightiest men — we rule
With a despotic sway all giant minds.
We are not impotent — we pallid stones.
Not all our power is gone — not all our fame —
Not all the magic of our high renown —
Not all the wonder that encircles us —
Not all the mysteries that in us lie —
Not all the memories that hang upon
And cling around about us as a garment,
Clothing us in a robe of more than glory» *.

* «Не все, — мне отвечает Эхо, — нет!
Извечно громовые прорицанья
Мы будем исторгать для слуха смертных,
Как трещины Мемнона источают
Мелодию, приветствуя Зарю!
Мы властны над сердцами исполинов,
Мал разумом гигантов властны мы!
Еще храним мы нашу мощь и славу,
Еще мы наши таинства храним,
Еще мы вызываем удивленье,
Еще воспоминания о прошлом
Парчой нетленной ниспадают с нас
И неземная слава полнит сердце!»

(Пер. А. Архипова)

Нетрудно заметить избирательность действенной силы руин в стихах. Она обращена не на все человечество, но лишь на избранных, и пророческие звуки слышны лишь тем, кому предназначаются, а именно — поэтам. Ричард Уилбер, вероятно, прав, когда толкует «могущество руин» как «деспотическую ностальгию великих умов <...> по тем временам, которые Шелли называл «юностью мира», когда искусства и природа были сопричастны божеству. Пророческое могущество руин <...> это их способность возносить человеческий дух <...> к Аль Аараафу и Высшей Красоте»³⁹.

По всей видимости, По остался неудовлетворен опытами, предпринятыми в стихотворениях «К Елене» и «Колизей». Античность (даже идеализированная) оказалась ему, вероятно, столь же мало пригодной для «размещения» Высшей Красоты, как и воображаемая звезда Аль Аарааф. В последующем творчестве поэта античный мир возникал лишь в форме частных реминисценций, имен, деталей (архитектура замков и фантастических городов, бюст Паллады и т. п.), но никогда в качестве целостного комплекса.

В чем тут дело? Можно предположить, что Эдгар По зашел в тупик как раз там, где ему виделся выход. Постижимость Высшей Красоты предполагала некие точки соприкосновения с человеческим опытом. К этому выводу поэта привела неудача с «Аль Аараафом». Воображение могло «достраивать» красоту античного мира, основываясь на доступных образцах древнего искусства, и это казалось решением проблемы. Но красота античности, сколь бы велика и возвышенна она ни была, оставалась в глазах людей творением рук человеческих. Она была земной, посюсторонней и потому не годилась на роль Красоты — высшей, идеальной, неземной. Более того, приобщение к ней не спасло человечество от страданий, грязи, убожества, кровопролития и уродства. Сама история воспрещала видеть здесь путь к высшей истине.

Не лишено оснований и другое предположение. Античное искусство уже фигурировало в недавнем прошлом в качестве художественного эталона. На нем базировалась рационалистическая эстетика классицизма, которую столь энергично разрушали романтики. Эдгар По — романтик из романтиков — должен был ощущать внутреннее неблагополучие в замысле и сомневаться в

допустимости попыток представить классическую красоту в качестве красоты идеальной и, тем самым, единственно подлинной.

Но главное, очевидно, все же в другом. Судя по дальнейшему развитию идеи Высшей Красоты в его художественном творчестве и теоретических работах, Эдгар По пришел к мысли о необходимости отказаться от локализации идеала во времени и пространстве. Потусторонняя, Высшая, Идеальная Красота не может быть сосредоточена в одном месте, будь то звезда, античный мир или что угодно. Путь к ней не имеет направления. Она, как шеллинговский абсолютный дух, должна пребывать повсеместно и быть доступна постижению через природу, смерть, любовь, искусство, веру.

Понятие Высшей, Идеальной Красоты составляет фундамент поэтической теории Эдгара По. Конкретные очертания понятия — таково свойство всякого идеала — размыты и неуловимы. Сам идеал недостижим и лишь частично доступен постижению. Он открывается в мимолетных прозрениях, дарованных поэту его гением, а рядовому человеку — поэтом, чем и отличается от земной красоты.

В глубинах человеческого духа, утверждает По, гнездится некий бессмертный инстинкт, или, «попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует...» Однако «вдали есть еще нечто для него недостижимое. Есть еще у нас жажда вечная... жажда эта принадлежит бессмертию человеческому... Она — стремление мотылька к звезде. Это не просто постижение красоты окружающей, но безумный порыв к красоте горней...»

Большинство исследователей творчества По склоняется к мысли, что идеал этот лежит в русле платоновской традиции, как ее интерпретировал Шелли⁴⁰. Эдгар По, — говорит Буранелли, — «соглашается с Платоном, что существует высший мир совершенных Идей, а мир, в котором мы живем, — лишь копия его. Вещи дают понятие об Идеях; красивые вещи дают понятие об Идее Красоты. Между вещами и Идеями располагается мир искусства, мир, обязанный существованием трудам по-

эта, музыканта, живописца. Функция поэта, следовательно, состоит в том, чтобы найти такие сочетания слов, которые дадут читателю мимолетное видение Платоновой Красоты и тем самым возбудят в нем удовольствие и возвышение души, происходящее от соприкосновения с Прекрасным»⁴¹. Другим критикам представляется, что в теории Эдгара По «возвышение души» есть не следствие созерцания Красоты, а условие, при котором становятся возможны «мимолетные прозрения». Но это частности, к которым мы вернемся позже.

Здесь необходимо заметить, что для Эдгара По Высшая («идеальная», «горная», «потусторонняя») Красота — не отвлеченная идея, но нечто объективно существующее, хотя полностью и не познаваемое. И, следовательно, поэзия есть познание, проникновение в «вечную красоту», которую поэт «пытается, насколько это для него возможно, раскрыть средствами поэзии». В рецензии на стихи Д. Р. Дрейка По определил любовь к поэзии как «чувство Интеллектуального Счастья здесь (на земле) и надежду на более высокое Интеллектуальное Счастье впоследствии». Поэзия — результат «необоримого желания знать»⁴². Трудно не согласиться с В. Бурanelли, который заключает отсюда, что для По характерна более интеллектуальная трактовка поэзии, чем это когда-либо свойственно было романтизму.

Правы ли те, кто возводит специфику эстетического идеала По к Платону и Шелли? Вполне вероятно, хотя не обязательно и не столь уж это важно. Важно установить происхождение самого феномена, а специфика его — дело второстепенное. В самом деле, странно было бы, если бы По создал недостижимый и полупостижимый идеал по той лишь причине, что Платон некогда сочинил философию двух миров. У него должны были быть другие, более веские основания. И они, разумеется, были.

Если окинуть общим взором американскую литературу и философию эпохи романтизма, то легко увидеть, что почти все ее представители были заняты сочинением идеалов, неких образцов, недостижимых в настоящем или недостижимых вообще. У Ирвинга идеал воплощался в ретроспективную утопию, идеализированный мир старых голландских поселений на побережье Гудзона; нравственно-философский идеал Купера был претворен

в слитном комплексе природы и живущих посреди нее индейцев, в том особом мире «естественной цивилизации», центром которого является Кожаный Чулок; Мелвилл создал целый набор социально-нравственных идеалов, среди которых не последнее место занимает мир благородных каннибалов («Тайпи»); Эмерсон разработал многогранную систему представлений об Идеальном Человеке в различных его ипостасях («Поэт», «Американский ученый», «Молодой американец», «Представители человечества»). Сообщество младоамериканцев трудолюбиво создавало идеал американского гения — «Гомера масс», Поэта из Народа и для Народа. Американские романтики увлекались (в теории и на практике) созданием идеальных социально-экономических структур. Не случайно именно в Америке, как пожар, стали распространяться утопические колонии, основанные на самых разных принципах, от утопического коммунизма до вегетарианства. Можно было бы еще долго продолжать перечень лиц и целых групп, занятых «сотворением идеала» в Америке 1820—1850-х годов, но все это хорошо известно и подробно описано в десятках книг и сотнях статей. Для нас важен сам факт, а он бесспорен.

Идеал в американском романтизме имел двоякую функцию — критическую и позитивную. Критическая функция осуществлялась путем сопоставления идеала с реальной действительностью, благодаря чему с особой отчетливостью выявлялись недостатки и пороки буржуазно-демократической Америки, или, как говорили романтики, «современной цивилизации». В данном случае идеал превращался в «романтическую утопию», играл разоблачительную роль и носил, так сказать, универсальный характер. Позитивная функция идеала, напротив, была жестко обусловлена задачами национального развития и базировалась на неутраченной еще вере в «американскую мечту», в то, что американская демократия как система, несмотря на все отклонения от идеальных предначертаний, способна осуществить изначальные цели и развиться в такое общественное состояние, которое обеспечит счастье каждого человека. В этом процессе решающая роль отводилась Новому Человеку как личности, его интеллекту, нравственности, психологии. Романтики были идеалистами и индивидуалистами. Они верили, что социальный прогресс может быть достигнут,

по выражению Торо, через «революцию в душе каждого отдельного человека». «Новый Человек на Новой Земле» был, в глазах современников Эдгара По, смыслом и целью великого исторического эксперимента, оправданием жертв революции и Войны за независимость. О нем размышляли на страницах своих сочинений историки и философы, о кем писали поэты и романисты, о нем славились фольклорные сказания, легенды и даже анекдоты. Вероятно, не было в американском романтизме ни одного поэта (от Брайента до Уитмена), ни одного прозаика (от Ирвинга до Мелвилла), в чьем творчестве тема Нового Человека не возникла бы в том или ином повороте. И, конечно же, речь шла в первую очередь о сознании Нового Человека, которое предполагалось более широким, свободным, богатым и гармоничным, чем сознание Старого Человека.

Формирование Нового Человека было, в глазах романтиков, главной задачей. Существенную роль в этом процессе должны были играть идеалы, пусть недостижимые, как далекие звезды, но дающие ему направление⁴³. Вот почему американские романтики, осознанно или нет, предавались с таким усердием сотворению идеалов — нравственных, философских, политических, социальных и иных. Эстетический идеал занимал чуть ли не последнее место. Почти все, что было создано в этой области, дело рук нескольких поэтов, и львиная доля принадлежит, бесспорно, Эдгару По, который глубочайшим образом был убежден, что формирование Нового Сознания невозможно без приобщения к эстетическому идеалу, то есть к Высшей Красоте. Мысль о том, что приобщение к Высшей Красоте предполагает обращение к эмоции и воображению, лишь укрепляла его в этом убеждении. Кроме того, не последнюю роль тут играли и соображения о новой гносеологии, преодолевающей ограничения рационалистических путей познания и устремляющейся к Высшему Знанию через приобщение к Идеальной Красоте, то есть, как мы увидим далее, развивая воображение, интуицию и «эмоциональные способности души».

Таким образом, происхождение Идеала у Эдгара По, при всей его универсальности и абстрактности, имело национальную природу и определялось потребностями времени. Как справедливо заметил в свое время Е. Аничков, «американизм не пугал его, и он считал себя американцем с головы до пят. Американской каза-

лась ему и его поэзия, причем ему и в голову не приходило, чтобы она могла пострадать от этого»⁴⁴.

Необходимость приобщения к идеалу определяет и общую задачу поэзии, как ее понимал Эдгар По. Человеку дано, в силу врожденного чувства прекрасного, наслаждаться красотой мира. «Устное или письменное воспроизведение ее удваивает источники наслаждения. Но это простое воспроизведение — не поэзия»⁴⁵. Поэзия — попытка обрести частицу прекрасного, состоящего из элементов, «принадлежащих вечности», путем «многообразных сочетаний временных вещей и мыслей».

Приступая к выявлению функций поэзии, Эдгар По считал важным дать некоторые определения и разграничения, устанавливающие место поэтического творчества в деятельности человеческого сознания и соотношения его с другими, родственными видами искусства. Он разделил сознание на три «главные области» — интеллект, вкус и нравственное чувство. Признавая их взаимосвязанность, он, тем не менее, четко разграничивал их функции: «Подобно тому как интеллект имеет отношение к истине, так же вкус осведомляет нас о прекрасном, а нравственное чувство заботится о долге. Совесть учит нас обязательствам перед последним, рассудок — целесообразности его, вкус же довольствуется тем, что показывает нам его очарование, объявляя войну пороку единственно ради его уродливости, его диспропорций, его враждебности цельному, соразмерному, гармоническому — одним словом, прекрасному»⁴⁶.

По относил поэзию к области вкуса, а прекрасное — к сфере поэзии. Всякие попытки сделать истину и мораль предметом поэзии он именовал «дидактической ересью». «Принято считать молча и вслух, прямо и косвенно, — писал он, — что конечная цель всякой поэзии — истина. Каждое стихотворение, как говорят, должно внедрять в читателя некую мораль, и по морали этой и должно судить о ценности данного произведения. Мы, американцы, особенно покровительствовали этой идее, а мы, бостонцы, развили ее вполне»⁴⁷. Антидидактический пафос пронизывает многие критические статьи и рецензии По. Морализаторский уклон в поэзии казался ему зародышем ее разрушения. Неудивительно, что он бывал суров, высказывая суждение о творчестве поэтов Новой Англии, где пуританская традиция полагала нра-

воучительность важнейшим и непременным элементом искусства *. Именно за это доставалось от Эдгара По Эмерсону, Уиттьеру и даже Лонгфелло.

Впрочем, По не впадал в крайности и не воздвигал между интеллектом, вкусом и нравственным чувством непроходимых преград, как склонны утверждать некоторые критики, желающие непременно видеть в нем оракула искусства для искусства. Он настаивал на том, что прекрасное должно быть главной целью искусства. Но в той же рецензии на баллады Лонгфелло он сделал существенную оговорку: «Мы не хотим сказать, что дидактическая мораль не может быть подтекстом в стихотворении, но она никогда не должна навязчиво выдвигаться вперед, как в большинстве его (Лонгфелло. — Ю. К.) стихотворений»⁴⁸. Аналогичное пояснение он сделал и в «Поэтическом принципе», в том его разделе, где утверждается, что прекрасное относится именно к сфере поэзии: «Однако из этого отнюдь не следует, что... предписания долга и даже уроки истины не могут быть привнесены в стихотворение, и притом с выгодой, ибо они способны попутно и многообразными средствами послужить основной цели произведения; но истинный художник всегда сумеет приглушить их и сделать подчиненными тому прекрасному, что образует атмосферу стихов»⁴⁹. Эту же мысль, но в более общей форме, По высказал, поясняя, почему в триаде интеллект — вкус — нравственное чувство он поместил вкус посредине: «...именно это место он в сознании и занимает. Он находится в тесном соприкосновении с другими областями сознания, но от нравственного чувства отделен столь малозаметною границей, что Аристотель не замедлил отнести некоторые его проявления к самим добродетелям»⁵⁰.

Любопытно, что Бодлер и символисты безоговорочно согласились с позицией Эдгара По. «Поэзия, — писал Бодлер, — ...имеет целью только самое себя. Другой це-

* Это характерно не только для новоанглийской поэзии, но также и для историографии. Известно, что новоанглийские историки отказывались трактовать в своих трудах некоторые события и эпизоды американской истории на том основании, что из них нельзя было «извлечь нравственный урок». В тридцатые и сороковые годы XIX века проблема нравственного содержания поэзии приобрела в Новой Англии особенную остроту в связи с подъемом аболиционистского движения.

ли она иметь не может... Это не значит, что поэзия не должна облагораживать нравы, ...что ее конечный результат не должен возвышать человека над уровнем обыденных интересов; сказать такое — было бы явной нелепостью.

Я только утверждаю, что если поэт преследовал моральную цель, то он ослабил свою поэтическую силу, и... его произведение будет неудачно. Поэзия, под страхом смерти или упадка, не может ассимилироваться со знанием и моралью»⁵¹.

Итак, поэзия относится к области вкуса, а прекрасное составляет сферу поэзии, ее предмет и материал. Но не цель.

Цель поэзии — приобщить читателя к Высшей Красоте, помочь «мотыльку» в его «стремлении к звезде», утолить «жажду вечную». Но для этого поэт сам должен прикоснуться к Высшей Красоте, ощутить ее, приобрести о ней некоторое «понятие». И коль скоро смысл искусства в движении к ней, необходимо установить хотя бы направление этого движения.

Поэту, утверждает Эдгар По, дана способность фиксировать пограничные состояния сознания, в которых оно приобретает некую способность постижения явлений, недоступных обычным чувствам. Это состояние напоминает мерцающую грань между сном и бодрствованием, грань между ясным сознанием, работающим на основе чувственного восприятия окружающей действительности, и неконтролируемой деятельностью воображения, как бы отключающей внешние впечатления.

Пусть читатель извинит нас за длинную цитату, но кто опишет субъективные ощущения лучше, чем поэт, их испытывающий!

«Существуют... грезы необычайной хрупкости, которые не являются мыслями и для которых я пока еще считаю совершенно невозможным подобрать слова. Я употребляю слово грезы наудачу⁵², просто потому, что надо же их как-то называть; но то, что этим словом обозначают обычно, даже отдаленно не похоже на эти легчайшие из теней. Они кажутся мне порождениями скорее души, чем разума⁵³. Они возникают (увы! как редко!) только в пору полнейшего⁵⁴ покоя — совершенного телесного и душевного здоровья — и в те мгновения, когда границы яви сливаются с границами царства снов. ...Я убедился, что такое состояние длится лишь

неуловимо краткий миг, но оно до краев полно этими «теньями теней»; тогда как мысль требует протяженности во времени.

Такие «грезы» приносят экстаз, настолько же далекий от всех удовольствий как действительности, так и сновидений, насколько Небеса скандинавской мифологии далеки от ее Ада. К этим видениям я питаю благоговейное чувство, несколько умеряющее и как бы успокаивающее экстаз — вследствие убеждения (присутствующего и в самом экстазе), что экстаз этот возносит нас над человеческой природой, — дает заглянуть во внешний мир духа; к этому выводу — если такое слово вообще применимо к мгновенному озарению — я прихожу потому, что в ощущаемом наслаждении нахожу абсолютную новизну⁵⁵. Я говорю абсолютную, ибо в этих грезах — назову их теперь впечатлениями души⁵⁶ — нет ничего сколько-нибудь похожего на обычные впечатления. Кажется, будто наши пять чувств вытеснены пятью миллионами⁵⁷ других, неведомых смертным.

...Временами я верю в возможность словесного воплощения... этих неуловимых грез... я научился по своей воле удерживать миг, о котором говорил... Это не значит, что я умею продлить такое состояние, превратить миг в нечто более продолжительное, но я умею после этого пробуждаться и тем самым запечатлеть миг в памяти, переводить его впечатления, вернее, воспоминания о них, туда, где я могу (хотя опять-таки лишь очень короткое время) подвергать их анализу.

Вот поэтому-то... я не совсем отчаиваюсь в возможности воплотить в словах те грезы, или впечатления души... хотя бы настолько, чтобы дать некоторым избранным умам приблизительное представление о них»⁵⁸.

Несмотря на некоторые погрешности в переводе (они отмечены в примечаниях), общая картина приобщения поэта к Высшей Красоте вырастает из приведенных слов с достаточной полнотой и ясностью. Оно дается поэту в мгновенных озарениях, возникающих при пограничных состояниях сознания, для коих требуются некоторые специальные условия. Озарения не имеют протяженности во времени. Они есть вспышка, «точка», «миг», но миг, переполненный «теньями теней» или «грезами». «Грезы» порождают состояние экстаза, или «возвышение души», но ни интеллект, ни пять человеческих чувств не имеют к этому отношения. Как говорит По, «экстаз по своему характеру принадлежит к сферам бо-

лее высоким, нежели Природа Человека. Он есть прозрение во внешний мир духа». И, стало быть, Высшая Красота, принадлежащая к внешнему миру духа, воспринимается теми «мирадами» чувств, которые на мгновение замещают пять чувств сенсуалистического мира. Отсюда и «абсолютность новизны», лежащей за пределами человеческих ощущений.

Нетрудно заметить, что концепция Эдгара По носит гипертрофированно романтический (и, естественно, идеалистический) характер. В ней романтическая теория воображения доведена до таких пределов, что даже собратья-романтики не узнавали ее. В некоторых ее моментах угадывается предчувствие символизма. Но вот что особенно любопытно: говоря о «впечатлениях души», Эдгар По избегает пользоваться старым, привычным, англосаксонского происхождения словом «soul», предпочитая ему другое, с греческим корнем — «psyche» («psychal impressions»). Очевидно, что для поэта понятие души в данном случае лишено религиозно-христианских коннотаций, но связано с психологическими аспектами сознания. Если бы он родился лет на пятьдесят позже, он, возможно, занялся бы разработкой теории о функциях подсознания в поэтическом творчестве. Можно, конечно, отнести эту гипотезу к разряду безосновательных предположений. Но дело в том, что некоторые сочинения Эдгара По (в особенности «Эврика») дают реальные основания предполагать, что поэт бродил ощупью вокруг идеи подсознания, хотя и не сумел ее отчетливо сформулировать. Эту тенденцию, между прочим, легко уловили позднейшие исследователи творчества По, искушенные в современной психологии. Не случайно они склонны трактовать его концепцию постижения Высшей Красоты в терминах психоанализа и прямо называют подсознание источником его «полугрез».

На первый взгляд, вышеизложенная концепция может показаться абсолютно бесполезной для поэзии. В самом деле, какой толк от Высшей Красоты, если описать или «изобразить» ее невозможно, если постижение ее лежит за пределами чувственных возможностей природы человека, если понятие о ней существует лишь в форме «памяти о впечатлениях души», для воспроизведения которых «невозможно подобрать слова». Но это

только на первый взгляд. Не забудем, что Эдгар По никогда не утверждал, что «стремление мотылька к звезде» — исключительная прерогатива поэта. «Жажда вечная», говорил он, свойственна всему роду людскому. И задача поэзии — не в том, чтобы «показать» Высшую Красоту, а в том, чтобы помочь читателю «прозреть» ее. Цель поэтического произведения — даровать читателю мгновения экстаза, способствовать «возвышению души», то есть создать средствами поэзии такие условия, при которых «прозрение Высшей Красоты» делается возможным.

Иными словами, теория Эдгара По была ориентирована на эмоционально-психологическое воздействие поэзии (что, кстати, тоже сближает ее с символизмом). Именно этой установкой определяются решительно все параметры поэтического произведения и весь арсенал так называемых художественных «средств», используемых поэтом.

Выше уже говорилось о том, что исследователи нередко ловили Эдгара По на противоречиях и непоследовательности в определении задач поэзии. В «Письме к Б.» он говорил, что немедленная цель поэзии — удовольствие. В «Поэтическом принципе» замечал, что «областью поэзии» является красота, и определял поэтическое творчество как «ритмическое создание красоты». Там же он указывал, что «через поэтическое произведение читатель испытывает некий божественный восторг». Однако, в сущности, тут нет противоречия. Просто высказывания выхвачены из контекста и потому производят впечатление непоследовательности. Как справедливо заметил один из критиков, «если говорить о воздействии поэзии на читателя, то совершенно правильно будет сказать, что цель ее — удовольствие. Но поскольку чувство удовольствия порождается красотой, то столь же правильно, что целью поэзии является красота. А коль скоро поэтическое произведение есть стихотворная структура, то его можно вполне определить как ритмическое создание красоты... Однако сама идея поэтического творчества должна быть скорректирована мыслью, что продуктом деятельности поэта является поэтическое произведение, а функция произведения — приобщить читателя к уже существующей красоте. Таким образом, стихотворение становится проводником, соединяющим читателя с прекрасным; прекрасное достигается не столько в самой поэме, сколько через нее»⁵⁹.

Возможно, читатель поймает критика на нелогичности, проистекающей оттого, что, по каким-то ему одному ведомым соображениям, он пропускает некоторые логические звенья. Однако в целом его рассуждение вполне здраво.

Поэт и критик Ричард Уилбер в сильной, хотя и не бесспорной, статье об Эдгаре По заметил, что, с точки зрения последнего, «в поэзии существенно не «значение», но «эффект». И даже более того, «эффект» стихотворения, его способность привести сознание читателя в особое «спиритуальное» состояние зависит именно от затемнения «значения». По рассматривает стихотворное произведение не как объект интеллектуального или эмоционального освоения, но как своего рода средство магического воздействия или месмерического внушения. Оно не побуждает нас к размышлению, но приводит в состояние необычной отключенности, в котором мы как будто способны, на какое-то мгновение, постигать неземную красоту»⁶⁰.

Едва ли можно согласиться с этим замечанием Уилбера полностью, но в одном он несомненно прав: Эдгар По действительно видел главный смысл поэтического произведения в особенном эмоционально-психологическом воздействии на читателя, которое он именовал «эффектом» или «возвышением души». Об этом он упоминал неоднократно в многочисленных рецензиях и подробно говорил в теоретических статьях. «Нет нужды доказывать, — писал он, — что стихотворение является стихотворением постольку, поскольку оно волнует душу, возвышая ее»⁶¹. «Ценность его пропорциональна этому возвышающему волнению»⁶².

«Эффект» — краеугольный камень поэтики Эдгара По. Ему подчинены все элементы поэтического произведения от темы, предмета изображения и жизненного материала, которым пользуется поэт, до таких формальных моментов, как объем стихотворения, строфика, ритмическая структура, принципы рифмовки, выбор эпитетов, использование метафор и т. д. и т. п. Все должно работать на полновластного хозяина, а хозяином является «эффект». Эффект для поэта — все равно что господь бог для ревностного христианина. Он требует беззаветного служения.

Эффект, как высшая сверхзадача в поэтике Эдгара По, предопределяет предмет, или, если угодно, содержание поэзии⁶³. Он неустанно подчеркивал обусловленность понятия прекрасного в поэзии конечным эффектом. В «философии творчества» он прямо указывал, что «когда говорят о прекрасном, то подразумевают не качество, как обычно предполагается, но эффект»⁶⁴.

Заметим, что понятие прекрасного в данном случае не синонимично понятию красоты. Красота может служить основой прекрасного, хотя и не единственной. Она, так сказать, исходный материал поэта. Если мы окинем взором поэтическое наследие Эдгара По, то легко обнаружим, что источники прекрасного у него образуют как бы три сферы — мир природы, мир искусства и мир человеческих отношений (взятый, правда, в очень узком аспекте, в тематических пределах любви и смерти). Но эти миры в их объективной сущности не предстают перед читателем. Они именно источники, материал для поэтического воображения. В произведении они возникают в трансформированном, преображенном виде и образуют новую поэтическую реальность. В подобной трансформации происходит как бы разрушение, уничтожение понятий, относящихся к реальности действительной. В образе «рек бездонных и безбрежных» пропадает понятие реки, в образе «моря без берега» исчезает понятие моря, в выражении «мы любили друг друга любовью, тон, что более, чем любовь» теряет очертания представление о любви и т. п.

Таким образом, прекрасное как предмет поэзии есть продукт деятельности поэтического воображения. Именно оно, воображение, являет главную движущую силу в творческом процессе. В нем заключена энергия, необходимая для возведения сферы прекрасного.

Можно утверждать, не опасаясь впасть в преувеличение, что воображение — центральная категория в эстетике романтизма, ибо именно оно, по убеждению романтиков, лежит в основе творческой способности художника. О функциях воображения, о его разновидностях, о специфике его деятельности, о соотношении его с другими формами активности сознания размышляли многие романтические философы и поэты. Их размышления запечатлены в стихах и теоретических сочинениях, среди которых наибольшей глубиной и основательностью отличаются труды А. В. Шлегеля и С. Кольриджа.

В целом Эдгар По разделял теорию воображения, предложенную Кольриджем, хотя и расходился с ним в частности (например, в оценке различий между воображением и фантазией). Свое понимание принципов деятельности воображения Эдгар По четко и лаконично изложил в статье «Американские прозаики», опубликованной в начале 1845 года в «Бродвейском журнале». Трактую воображение в ряду таких категорий, как фантазия, фантастика, юмор, он указал на важную его особенность: «Воображение является среди них художником. Из новых сочетаний старых форм, которые ему предстают, он выбирает только гармонические — и, конечно, результатом оказывается *красота* в самом широком ее смысле, включающем возвышенное. Чистое воображение избирает из *прекрасного* или *безобразного* только возможные и еще не осуществленные сочетания; причем получившийся сплав будет обычно возвышенным или прекрасным (по своему характеру) соответственно тому, насколько возвышенны или прекрасны составившие его части, которые сами должны рассматриваться как результат предшествующих сочетаний. Однако явление, частое в химии материального мира, нередко наблюдается также и в химии человеческой мысли, а именно смешение двух элементов дает в результате нечто, не обладающее ни свойствами одного, ни свойствами другого»⁶⁵.

Обратим внимание на характерную деталь: всякий раз, когда По принимается рассуждать о прекрасном, он непременно оговаривается, что включает сюда и возвышенное, хотя и не дает себе труда разъяснить, что именно он под возвышенным понимает.

Понятие возвышенного как эстетическая категория было сформулировано английским философом Эдмундом Берком еще во второй половине XVIII столетия. Своими трактатами, среди которых особенно выделяется «Философское исследование происхождения наших понятий о прекрасном и возвышенном»⁶⁶, он немало способствовал разрушению канонов традиционной рационалистической эстетики и «узаконивал» в искусстве (особенно в поэзии) такие области, которые дотоле полагались «запретными». Он уничтожил знак равенства между понятиями красоты и прекрасного и объявил, что эстетическое наслаждение не исчерпывается удовольствием от созерцания гармонически правильной красоты. Берк не был одинок в своих усилиях. Его теория отлич-

но вписывалась в рамки предромантической идеологии в Англии.

Романтики понимали, какие огромные возможности были заложены в идеях Берка и использовали их с максимальной эффективностью. Опираясь на Берка, они разработали эстетику грандиозного, ужасного, уродливого и безобразного. Они нашли поэзию в боли и страдании. Они обнаружили эстетический смысл в диспропорциях и высшую гармонию под покровом дисгармонии. Даже светлый гений Шелли дерзнул заметить в «Защите поэзии», что «удовольствие, которое заключено в горе, слаще, чем удовольствие само по себе». Неудивительно, что мотивы тоски, мучительного страдания, ужаса, смерти приобрели столь широкое распространение в романтической поэзии. Эдгару По не было необходимости объяснять читателям, что такое «возвышенное». «Возвышенное» принадлежало к числу наиболее распространенных понятий времени, и не существовало, вероятно, ни одной рецензии, ни одной критической статьи, где оно не упоминалось бы.

Включение возвышенного в категорию прекрасного необыкновенно расширяло поле деятельности воображения, и Эдгар По энергично использовал открывающиеся тут возможности.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление о любви и смерти и о том месте, которое они занимают в поэзии Эдгара По, начиная с 1830 года, то есть с того времени, когда «юношеский» этап остался позади.

Всякого, кто возьмется читать стихи Эдгара По подряд, поразит постоянство мотива смерти в его лирике. «Город среди моря» содержит образ города мертвых, покоящегося на морском дне, где воздвигла престол всемогущая Смерть; «Спящая» — меланхолическое размышление поэта об умершей возлюбленной, которую должны похоронить в семейном склепе; «Линор» — поэтический диалог между сэром Гаем де Виром — женихом умершей и еще не похороненной Линор — и хором ханжей, «любивших ее за богатство и ненавидевших за гордость»; в «Долине тревоги» мотив смерти возникает; дважды: сначала в облике тихого края,

где давно никто не жил,
все пропали на войне, —

а затем в образе безымянной могилы, над которой

...плачет лилия одна,

.....
роняя капель жемчуга;

(Пер. Г. Кружкова)

«К той, что в раю» — лирический монолог поэта, потерявшего возлюбленную и не способного оторваться мыслью и чувством от прошлого:

Из будущего глас зовет
«Вперед!» Но бедный дух мой,
Он только прошлым и живет,
недвижный и немой;

«Подвенечная баллада» — покаяние невесты, все мысли которой не о нынешнем женихе, а о том, кто пал «в бою у чуждых скал»; «Сонет к Занте» — лирическая жалоба поэта, обращенная к острову, чей вид вызывает в памяти образ возлюбленной, которой теперь уже

Не быть, не быть на этих берегах!
Не быть!..

«Червь-победитель» — философское стихотворение, построенное на использовании ренессансной метафоры жизни человека как театрального зрелища, с той, однако, разницей, что единственным победителем (и героем) драмы, именуемой «Человек», оказывается червь; «Страна снов», подобно «Городу среди моря», — описание страны смерти, лежащей

Вне времени и вне пространства,

где

на черном троне правит
дух, что зовется Ночь;

эмоциональным стержнем «Ворона», как известно, является тоска героя по умершей Линор; «Улялюм» — стихотворение о власти умершей возлюбленной над жизнью и душой поэта; «Аннабел Ли» — повесть о любви и воспоминание о смерти возлюбленной; «К матери» — стихи о смерти жены поэта, и т. д.

Из тридцати канонических стихотворений, опубликованных Эдгаром По начиная с 1831 года, одиннадцать посвящены смерти, восемь — любви, два — любви и смерти, девять — всему остальному. Любопытная ста-

тистика! При этом из одиннадцати «смертельных» стихотворений восемь имеют в качестве темы смерть прекрасной женщины. Похоже, что По уверовал в собственный афоризм: «смерть прекрасной женщины — самый поэтический сюжет в мире».

Что касается обилия стихов о любви, то оно не вызывает у критиков никаких недоумений. С древнейших времен любовь была «законной» областью лирической поэзии. Здесь По всего лишь включается в традицию, прославленную творениями Алкея, Данте, Петрарки, Ронсара, Шекспира, Гете, Байрона, Шелли. Но предпочтение смерти всем остальным предметам лирики принесло ему репутацию «кладбищенского поэта» и «певца смерти».

Конечно, концепция возвышенного, предложенная Берком и развернутая романтиками, допускала обращение к смерти как к предмету эстетического осмысления, ибо смерть в эмоциональном опыте человечества относилась к той категории «ужасного», которая образует как бы особый «подвид» возвышенного, «вызывающий нервное напряжение, даже потрясение, переходящее затем в разновидность удовольствия». И Эдгар По был далеко не единственным поэтом, кто обращался к печальной теме смерти. В сущности, трудно найти поэта-романтика, в чьем творчестве отсутствовали бы «гробовые» мотивы. Однако сосредоточенность лирики По на смерти была столь интенсивной и постоянной, что исследователи всегда ощущали необходимость отыскать какие-то ее истоки, лежащие за пределами эстетики. Естественно, они обращались в первую очередь к характерным особенностям американской общественной и духовной жизни первой половины XIX века.

Наиболее весомый вклад внес, пожалуй, Э. Дэвидсон, посвятивший этой проблеме целую главу в монографии о По. Он обратил внимание на то, что изображение смерти было своего рода «литературной и культурной модой». Смерть, по его словам, «обрушилась на искусство точно так же, как сегодня, к примеру, на него обрушились антиинтеллектуализм, экстравагантная брутальность и отвращение к женщинам...» Вся литература, «начиная от готических романов и кончая популярными подарочными изданиями и журналами, угнетала читателя обилием трупов, могил и скорби по усопшим». Дэвидсон не без юмора замечает, что вся «Америка первой половины XIX века, по крайней мере на уровне среднего

читателя, содрогалась от всей души, и восторг от художественно поданной смерти не утихал, покуда смерть, в ходе гражданской войны, не сделалась реальным обстоятельством повседневной жизни»⁶⁷.

Вместе с тем, говорит Дэвидсон, отношение американцев к смерти определялось не только литературной модой, но и социологическими причинами. Эдгар По явился на литературной сцене в тот момент, когда «ритуал и таинство смерти» перестали быть достоянием привилегированных сословий и «перешли в собственность» среднего класса. В былые времена простые люди были обречены проводить земную жизнь в одном и том же месте, а после смерти уйти в обезличенное небытие, поскольку хоронили их либо в общей могиле, либо на церковном кладбище, которое перекапывалось каждым новым поколением. Считалось, что так оно и должно быть. Промышленная революция изменила порядок вещей. «Смерть, в глазах среднего класса, быстро становилась важным моментом в системе производительной и потребительской экономики человеческого бытия. Человек жил в мире, подчиняясь необходимому и нетвердым предписаниям своего положения и состояния. Смерть и похороны тоже должны были соответствовать его положению. То, что оставалось после него — последняя воля, завещание, могильная плита с мистическими символами или даже роскошный мавзолей, укрывающий его кости и свидетельствующий о его достоинстве, — все это являлось последней и окончательной оценкой его земного существования... Ритуал смерти и похорон стали „актом снобизма“»⁶⁸.

Согласимся, что в картине, нарисованной Дэвидсоном, есть определенный резон. Она могла входить частью в общую атмосферу, в которой жил и творил По. Смерть и впрямь сделалась популярным сюжетом. О том свидетельствует творчество его современников. Советский литературовед Е. К. Нестерова отмечает, что особую склонность к «мортальным» мотивам питали поэты-южане. Она объясняет их тягу к поэтизации смерти тоской по уходящему прошлому, по славным дням «виргинского ренессанса». Означенная тоска, по ее мнению, приобретала абстрактный характер и воплощалась в образах гибели прекрасного — чаще всего в образе умершей женщины. С этим тоже можно согласиться.

От внимания исследователей ускользнуло еще одно, весьма важное обстоятельство, позволяющее включить

мотивы смерти у Эдгара По в общую картину американской идеологической жизни 1820—1840-х годов. Заметим, что во многих произведениях По (не только в стихах, но и в рассказах) отчетливо звучит мысль о власти мертвых над живыми. Душевное бытие лирического героя отрывается от действительной жизни и концентрируется в мире воспоминаний. Соприкосновение с действительностью превращается в повод для постоянного погружения в прошлое в безнадежной попытке удержать то, чего уж нет и никогда не будет. В стихах По мы сплошь и рядом сталкиваемся не просто с горем, тоской, печалью — естественной эмоциональной реакцией героя, потерявшего возлюбленную, но именно с душевной, психологической зависимостью, своего рода рабством, от которого он не хочет или не может освободиться. Мертвые держат живых цепкой хваткой, как Улялюм держит поэта, не позволяя ему забыть себя и начать новую жизнь. Возьмем наудачу несколько стихотворений, относящихся к разному времени.

Из будущего глас зовет
«Вперед!», но, бедный дух мой,
Он только прошлым и живет,
Недвижный и немой.

(«К той, что в раю»)

Восседает Ворон черный, несменяемый дозорный,
Давит взор его упорный, давит, будто глыба льда.
И мой дух оцепенелый из-под мертвой глыбы льда
Не восстанет никогда.

(«Ворон». Пер. М. Донского)

И сказала она: «Улялюм!
Здесь могила твоей Улялюм!»
Стало сердце пепельно-тусклым,
Как увядшие, ломкие листья,
Как сухие, увядшие листья.

(«Улялюм»)

И в мерцаньи ночей я все с ней, я все с ней,
С незабвенной — с невестой — с любовью моей —
Рядом с ней распростерт я вдали
В саркофаге приморской земли.

(«Аннабел Ли». Пер. К. Бальмонта)

Отныне же, когда ее не стало,
И для меня небытие настало.

(«К матери». Пер. В. Топорова)

Во всех приведенных строчках отчетливо проступает общая мысль, образная идея души, поработанной про-

шлым, неспособной уйти из вчерашнего дня в сегодняшний, а тем более в завтрашний.

Нынче нам может показаться несколько странным, что проблема власти мертвых над живыми, прошлого над настоящим могла быть предметом всеобщего интереса и притягивать к себе внимание многих выдающихся умов Америки в первую половину XIX века. Тем не менее, это так. Над ней размышляли государственные деятели, политики, философы, историки, романисты и поэты, о ней писали Джефферсон и Адамс, Эмерсон и Торо, Готорн и Мелвилл. Естественно, здесь названы только имена, пользующиеся мировой известностью. Можно было бы назвать десятки других, менее известных, и еще множество совершенно теперь позабытых.

Интерес к проблеме возник в тот момент, когда в сознании передовых американцев забрезжила мысль о том, что демократическое развитие нового общества осуществляется не совсем так, а иногда совсем не так, как это представлялось в идеале, что социальные пороки, которым давно пора было бы исчезнуть, преспокойно существуют и даже цветут пышным цветом. Казалось, что Америка отряхнула прах прошлого со своих ног. Ан нет! Прошлое цепко держало «новое общество» и мешало ему двигаться в будущее.

Поначалу граница между прошлым и настоящим ровсалась устойчивой и неколебимой: все, что было до революции и Войны за независимость, — прошлое, все, что после, — настоящее. Первым покусился на абсолютность такого представления Джефферсон. Он обратил внимание на непрерывность прогрессивного развития, на новые задачи, постоянно возникающие перед обществом. То, что вчера было светлым будущим, завтра становится проклятым прошлым. Прошлое, воплощенное в государственных установлениях, законах, завещаниях частных лиц, обычаях, нравственных нормах, навязывает настоящему уже непригодные формы жизни. Мертвецы командуют живыми. Джефферсон даже высказал отчаянную мысль: каждое новое поколение должно радикально пересматривать все законы и общественные установления.

Среди американских романтиков не было ни одного, кто обошел бы указанную проблему стороной. Бэнкрофт изучал ее исторические аспекты, Готорн углубился в ее нравственное исследование («Дом о семи фронтонах»), Мелвилл пытался дать ей социальное истолкование

(«Моби Дик»), Эмерсон изучал ее философский смысл. Его знаменитый трактат «Природа» (1836) открывается характерными словами: «Наша эпоха обращена к прошлому. Она возводит надгробия над могилами отцов. Она увлечена жизнеописаниями, историей, литературными штудиями. Люди, жившие до нас, видели бога и природу лицом к лицу; мы же смотрим на бога и природу их глазами»⁶⁹. Однако мало кто интересовался ее психологическим и эстетическим преломлением. В числе этих немногих был Эдгар По. Он не вникал в вопросы смены поколений и не ломал себе голову над обновлением законов и политических институтов. Власть прошлого над настоящим он мыслил именно как власть мертвых над живыми, как явление психологическое, интерпретированное в терминах лирической поэзии, совершенно так же, как Готорн, со своей стороны, видел здесь проблему сугубо нравственную, связанную с «наследованием Зла», и трактовал ее в терминах романтической легенды. У каждого из них — у Эмерсона, Мелвилла, Готорна, По — был свой угол зрения, своя область преимущественного интереса, но предмет у них в данном случае был общий: власть мертвых над живыми.

Высказанные соображения, при всей их основательности, имеют внешний, внеэстетический характер и не исчерпывают проблемы. Среди факторов, обусловивших постоянную тягу По к мотивам смерти, первое место должно быть отдано все же импульсам, идущим изнутри, из самого существа его поэтики. Имея в виду в качестве главной цели поэзии душевное волнение читателя, поэт естественно обращался к тем событиям человеческой жизни, которые по природе своей обладают наиболее мощным эмоциональным зарядом. Такими событиями, по единодушному мнению романтиков, были любовь и смерть.

Вместе с тем, Эдгар По вовсе не стремился «напугать» читателя, внушить ему ужас, рисуя страшные картины предсмертных страданий, акта смерти, погребения или описывая душевные муки человека, потерявшего близких. Смерть в его художественной системе — категория не столько биологическая или житейская, сколько эстетическая. Она возникает в лирике По не в первоизданном, натуральном виде, но пропущенная через воображение и, тем самым, трансформированная и сублимированная в явление, обладающее всеми чертами возвышенного, которое, как мы знаем, По включал в сферу

прекрасного. Он неоднократно подчеркивал, что не стремится внушить читателю горестные муки сердца. Его цель — вызвать возвышающее волнение души. Таким образом, смерть в поэзии Эдгара По и все, что с ней сопряжено, в большой степени продукт поэтического воображения, работающего в предустановленных эстетических рамках.

Означенный принцип особенно наглядно проявляется в трактовке любви, какой мы ее находим в лирике поэта. Он признавал в качестве поэтического предмета только любовь «идеальную», не имеющую почти ничего общего с земной страстью. В этом он расходился с английскими романтиками и был ближе к Шиллеру, который писал, что «страстное искусство это противоречие, ибо — неизбежное следствие прекрасного — это освобождение от страстей»⁷⁰.

Концепция поэтической (идеальной) любви у Эдгара По обладает некоторой странностью, но в свете его общеэстетических представлений вполне логична. Поэт, как и всякий человек, может любить живую женщину, но, в отличие от простых смертных, он любит не ее самое, а некий идеальный образ, проецируемый на живой объект. Идеальный образ — результат сложного творческого процесса, в ходе которого происходит сублимация качеств реальной женщины, их идеализация и возвышение; попутно элиминируется все «телесное», биологическое, земное и усиливается духовное начало. Поэт творит идеал, расходуя богатство собственной души, интуицию, воображение.

Живую женщину, как она есть, поэт любить не может; он может лишь питать к ней страсть. Но страсть телесна и принадлежит земле и сердцу, тогда как любовь идеальна и принадлежит небу и душе. Поэтому любовь может быть предметом поэзии, а страсть — нет, и любовный «диалог», каким является поэзия, — это в большой степени диалог между поэтом и его душой. Эдгар По своеобразно и в высшей степени для него характерно отозвался о любви Байрона к Мэри Чаворт: «Это была страсть (хотя едва ли слово «страсть» здесь уместно), туманная, совершенно романтическая, проникнутая воображением... вскормленная ручьями и холмами, цветами и звездами. Она не имела непосредственного отношения к личности, характеру или ответному чувству Мэри Чаворт... (Для Байрона) она была лишь воплощением идеала, жившего в воображении поэта...

Афродитой, возникающей во всей своей неземной красоте из пены, клокочущей над бурным океаном его мыслей»⁷¹.

Р. Уилбер верно определил характер представлений По о поэтической любви, когда заметил, что она «является односторонним творческим актом»⁷². Можно сказать, что в изображении любви у Эдгара По воображение играло большую роль, чем действительность, которая давала импульс его работе. Не случайно он подбирал своим героиням экзотические, необычные имена — Лигейя, Линор, Улялюм, Евлалия.

Давно уже было замечено, что героини лирической поэзии Эдгара По обладают удивительным сходством, невзирая на то, что стихи посвящены разным женщинам. Предлагались разные объяснения этому «загадочному» феномену. Наиболее распространенное — попытка свести все женские образы к некому единому «архетипу», который видится в характере Вирджинии По. Между тем, наиболее вероятная и очевидная причина единообразия лежит на поверхности. Она вытекает непосредственно из эстетических посылок, неоднократно постулированных поэтом: каждый женский образ содержит проекцию поэтического идеала; единством идеала обусловлено сходство образов.

На этом мы закончим отступление о любви и смерти и вернемся к вопросу о функциях воображения в поэтическом творчестве.

ГАРМОНИЯ И АЛГЕБРА СТИХА

Иллюстрацией работы поэтического воображения, оперирующего необычными комбинациями обычных вещей, в результате чего возникают гармонические соединения, предстающие как воплощение возвышенного и прекрасного, может служить «Город среди моря», как, впрочем, и любое другое стихотворение. Мы выбираем его просто потому, что оно относится к числу сравнительно ранних стихов (1831) и позволяет видеть, так сказать, становление метода. К тому же это не вполне лирическое стихотворение. Здесь нет лирического героя и, следовательно, отсутствует его эмоция — редкий случай в поэзии По! Зрительные образы, созданные поэтом, являются непосредственным источником читательских

ощущений и никак не окрашены и не осложнены внутренним состоянием героя.

Образы старинного города (дворцы, храмы, надгробья, «изъеденные временем» башни) и морских глубин (покой, сумрак, тишина) вполне традиционны и неоднократно возникали в мировой поэзии, так же как и Владыка Смерть, восседающий на троне⁷³. Однако соединение их образует нечто новое, тревожное, таящее в себе возможности других соединений и сочетаний, способствующих созданию образов возвышенных и прекрасных.

Стремясь придать облику города тревожную странность, Эдгар По выбирает из всех возможных характеристик пейзажа одну, наиболее общую — освещение. И снова вступает в действие закон необычных сочетаний. Традиционным было бы сочетание: небо и свет. Казалось бы, чего проще: свет падает с неба, слабеет в морской глубине, образуя полумрак, и т. д. Но нет, у Эдгара По «свет источает зловещее море», а коли так, то можно позволить себе и еще более дерзкую комбинацию: свет и направление, по которому он распространяется. Тривиальный поэтический образ — «Свет струится сверху вниз» — преобразуется в нечто противоположное. У Эдгара По свет струится снизу вверх. В третьей строфе слово «вверх» встречается восемь раз и всегда как направление струящегося света.

But light from out the lurid sea
Streams *up* the turrets silently —
Gleams *up* the pinnacles far and free —
Up — domes — *up* spires — *up* kingly halls —
Up fanes — *up* Babylon-like walls —
Up shadowy long-forgotten bowers
Of sculptured ivy and stone flowers —
Up many and many a marvellous shrine
Whose wreathed friezes intertwine
The viol, the violet, and the vine *.

-
- * Но свет зловещего моря
Струится молчаливо вверх по башням,
Ползет, мерцая, вверх по шпицам отдаленным —
Вверх по куполам, вверх по шпилям, вверх по царственным
палатам —
Вверх по тенистым и заброшенным беседкам,
Украшенным плющом скульптурным и каменными цветами —
Вверх по бесчисленным чудным гробницам,
На чьих фризах сплетаются в ряд
Фиалка, виола и виноград.

В сущности, перед нами опять описание города, но описание, в котором неизбежно доминирует оттенок призрачности и странности, хотя поэт совершенно не употребляет этих слов. Он оперирует исключительно эффектом освещения. По-видимому, какую-то роль тут играет талант рисовальщика и живописца, которым По обладал в высокой степени. Он мог вообразить картину и увидеть ее, и передать увиденное через деталь:

So blend the turrets and shadows there
That all seem pendulous in air *.

Ощущение странности, как нарастающая пульсация, подстегиваемая ритмом, все больше и больше охватывает читателя. Его начинает волновать и беспокоить холодная, призрачная красота древних строений, освещенная льющимся снизу вверх неверным, угрюмым светом. Однако в волнении этом нет интенсивности. Оно порождает печаль, но не потрясает. Город среди моря — всего лишь город. Образ смерти, «воздвигнувшей трон», сохраняется в памяти читателя лишь как условный зачин.

И тогда Эдгар По оживляет его, трансформирует его в образ, который освещает всю картину новым трагическим смыслом. Он прибегает на сей раз к чисто языковой комбинации, совершенно недопустимой с точки зрения ортодоксальной лексикологии. Он создает словосочетание, которое режет глаз, царапает слух, нарушает привычные стилистические нормы. Но именно оно ему и требуется. Читатель, несколько убаюканный меланхолической картиной мертвого города под водой, должен вдруг (именно вдруг) осознать, что перед ним не просто подводное царство, а царство Смерти, имеющей абсолютную власть над человечеством. И поэт, как бомбу, бросает поверх печального пейзажа две строки:

While from a proud tower in the town
Death looks gigantically down **.

«Гигантский взгляд» и впрямь необычная комбинация, но в сочетании со «Смертью» она порождает искомым эффект — ощущение ужасного и возвышенного. Именно эти строчки имел в виду Ф. О. Матиссен, когда писал, что образ смерти в «Городе среди моря» исполнен «та-

* Там так сливаются башни и тени,
Будто все взвешено над землей.

** А с гордой башни городской
Смерть гигантским взглядом смотрит вниз.

кой силы, что у Байрона мы ничего подобного не найдем»⁷⁴.

Из всех этих примеров следует с полной очевидностью, что воображение самого Эдгара По работало, опираясь на прокламированный им принцип «необычного комбинирования обычных вещей». Понятие «вещи» при этом следует трактовать расширительно, включая сюда не только «предметы», но также процессы с сопутствующими им характеристиками, традиционные литературные образы, лексику, ритмику, элементы стихосложения и т. д. В своих теоретических трудах поэт неоднократно ссылался на образ грифона, как на образец необычной комбинации обычных «вещей». Он мог бы с равным успехом сослаться на «чудовищную безмятежность» водной поверхности в «Городе среди моря».

В апреле 1846 года Эдгар По опубликовал в «Журнале Грэма» знаменитую «Философию творчества» — статью, которая шокировала современников и по сей день кажется странной многим критикам. Материалом статьи послужил опыт работы над поэмой «Ворон», написанной годом ранее; ее предметом — «механика» творческого процесса; ее результат мы можем определить как создание алгоритма поэмы, то есть четко расписанной последовательности «операций», строгое соблюдение которой и ведет к возникновению означенного произведения.

Одни восприняли статью как розыгрыш (hoax), другие увидели в ней попытку создать идеальную схему творческого процесса, третьим казалось, что «Философию творчества» следует рассматривать как литературное произведение «на тему», в котором «все придумано». Томас Элиот, например, писал, что, «анализируя собственную поэму, По либо разыгрывал читателя, либо обманывал сам себя, изображая процесс написания поэмы именно так, как ему хотелось бы, чтобы она писалась»⁷⁵.

Вероятно, истина лежит где-то посередине. Можно не сомневаться, что По написал «Ворона» не так, как поведал о том в статье. Но и розыгрыш читателя едва ли мог быть его целью. По-видимому, он просто избрал подобную форму, чтобы изложить некоторые взгляды на творческий процесс, и творческую историю «Ворона» использовал по той обыкновенной причине, что поэма при

выходе наделала много шума и приобрела колоссальную популярность. По мог рассчитывать, что читатели легко поймут статью, поскольку текст поэмы был им почти наверняка известен.

В «Философии творчества» По открыто взбунтовался против традиционно-романтического представления о поэтическом творчестве, которое столь часто и столь красиво излагалось романтиками. Так например, великий Шелли писал: «Поэзия — это не рассуждение, не сила, которую можно использовать по решению воли... Человек не может сказать: «Я должен сочинить стихотворение». Даже величайший поэт не может говорить так, ибо созидающий разум подобен догорающему угольку, который может вспыхнуть ярче от невидимого веяния. Эта сила возникает изнутри. Я обращаюсь к великим поэтам нашего времени. Не будет ли ошибкой утверждать, что прекраснейшие стихотворения созданы трудом...?»⁷⁶

Идея творчества «в порыве вдохновения», «в безотчетном приливе безумия» и т. п. была самой ходовой в романтизме и редко подвергалась сомнению. Именно над ней посмеивался По, когда писал, что «большинство литераторов, в особенности поэты, предпочитают, чтобы о них думали, будто они сочиняют в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экзотической интуиции, и прямо-таки содрогнутся при одной мысли позволить публике заглянуть за кулисы...»⁷⁷ Приступая к рассказу о создании «Ворона», он недвусмысленно заявил: «Цель моя — непреложно доказать, что ни один из моментов в его («Ворона». — Ю. К.) создании не может быть отнесен за счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жесткою последовательностью, с какими решают математические задачи»⁷⁸.

Ну а как же грезы, вдохновение, творческий порыв, страстность поэта, экстаз? Да, конечно, — отвечает По. Но все это относится лишь к первой стадии творчества, к области возникновения замысла. Как художник, поэт «должен приступать к своему труду в том душевном состоянии, в котором работает расчетливый мастер, способный думать о поставленной цели и о наиболее экономных способах ее достижения. Страсть — враг поэзии. Тут нет противоречия. Она становится врагом всякого искусства в тот момент, когда художник приступает к воплощению своего видения в выразительную фор-

му»⁷⁹. Процесс работы над поэтическим произведением подчинен точному, обдуманному расчету, тщательному отбору средств, скрупулезной «организации» материала и т. д. Начиная трудиться над тем или иным произведением, поэт (Эдгар По имеет в виду прежде всего себя) становится жестким рационалистом, сознание которого функционирует в рамках железной логики.

В этом, собственно, и состоит пресловутый дуализм Эдгара По, страстного противника рационализма в методологии и столь же страстного его адепта в методике. Он вполне согласился бы с Бодлером, сказавшим, что «только тот поэт, кто господин своей памяти, владыка слов, управитель чувств, всегда готовый проверить себя»⁸⁰. Е. Аничков объяснял двойственность По его американским происхождением, что, вероятно, не лишено оснований, хотя и не исчерпывает вопроса. «Именно гордое сознание себя американцем, — писал о н, — привело его к уверенности, что «способности расчета» (calculating faculties) должны сочетаться с идеалом или с поэтическим воображением»⁸¹.

Эдгар По был убежден, что достижение эффекта (то есть «возвышение души») возможно лишь в том случае, если поэтическое произведение обладает тотальным единством, включающим единство темы, сюжета, образной системы, тональности и вообще всей поэтической структуры. Все это необходимо для того, чтобы достичь концентрированности эмоционального воздействия, или, как говорил По, единства впечатления. Требование единства он распространял на все виды литературы, за исключением романа и эпоса. В обзоре «Американская драма» он писал: «Удовольствие, возникающее из созерцания единства, обусловленного сюжетом, гораздо более интенсивно, чем обычно полагают; и, поскольку мы в природе не встречаем подобной комбинации инцидентов, — принадлежит к высокой области идеального»⁸². Единство впечатления — ключевое понятие в эстетике По. Ему должны быть подчинены все «технические» аспекты поэтического мастерства.

Если стихотворение обладает необходимым единством, то «внимание (читателя) будет сосредоточено — без труда — на созерцании всей картины в целом, и таким образом эффект произведения (всей картины) будет зависеть в большой степени от совершенства отдел-

ки, цельности, соразмерности и подогнанности составляющих частей и особенно от того, что Шлегель справедливо именовал единством или тотальностью интереса»⁸³.

Такого рода позиция автоматически делала По некротимым противником эпической поэзии и объектом непрестанных критических нападков. Америка первой половины XIX века, страстно мечтающая о самобытной литературе, наивно верила, что не может быть национальной культуры без национального эпоса, который мыслится как фундамент последующего поэтического развития. Американцы смотрели на Европу и видели, что греческая поэзия начиналась с «Илиады», римская — с «Энеиды», немецкая — с «Песни о Нибелунгах», французская — с «Песни о Роланде», испанская — с «Поэмы о Сиде», английская — с «Поэмы о Беовульфe». В Америке своего эпоса не было (индейские эпические сказания были недоступны и в счет не шли), и американские поэты, да и прозаики тоже, трудились не щадя живота в надежде создать эпические предпосылки национальной культуры. Как известно, особенных успехов они не достигли.

Эдгар По открыто обвинял современников в «эпической мании», которая, в его глазах, сводилась к убеждению, что «поэтические победы неразрывно связаны с многословием»⁸⁴. Обыгрывая популярную в среде журналистов фразу о том, что «великая страна, в которой имеются великие горы, великие реки, великие озера и водопады, великие леса и великие прерии, должна породить великую литературу», По замечал: «Да, гора в самом деле одними лишь своими пространственными размерами внушает нам чувство возвышенного; но никто не получит подобного впечатления от непомерного объема «Колумбиады» *... Ежели посредством «длительного усилия» какой-нибудь господинчик и разрешится эпической поэмой, ото всей души похвалим его за усилия, если за это стоит хвалить; но давайте воздержимся от похвал его поэме только ради этих самых усилий»⁸⁵.

Короче говоря, Эдгар По считал, что «больших стихотворений или поэм вообще не существует. Я утверждаю, — писал о н, — что выражение «большая поэма» —

* «Колумбиада» — эпическая поэма Джоэла Барло, опубликованная в 1807 году.

явное противоречие в терминах»⁸⁶. Шедевры мировой эпической поэзии, эстетическая ценность которых была общепризнанна, он рассматривал как «чередование небольших стихотворений или, иначе говоря, кратких поэтических эффектов»⁸⁷. Объем всякого поэтического произведения, полагал он, должен иметь предел, обусловленный необходимостью единства впечатления. Стихи следует читать «в один присест». «Если какое-нибудь литературное произведение... придется читать в два приема, то вмешиваются будничные дела, и всякое единство сразу гибнет»⁸⁸. В своих рассуждениях Эдгар По был последователен и шел до конца, что видно из установленного им общего закона: «Из объема стихотворения можно вывести математическую соотнесенность с его достоинствами»⁸⁹.

В принципе, По был, конечно, не прав. Он смешивал поэму, как объективное явление искусства, с психологической реакцией читателя. Он отсекал все сферы воздействия искусства на человека, кроме эмоциональной, и потому сводил единство произведения к единству впечатления. Он явно не сумел оценить строгую архитектуру «Илиады», которая сама по себе обладает единством, образующим эстетическую ценность. Очевидно также, что ему остались недоступны глубина и богатство эпической поэзии, обусловленные взаимодействием частей, эпизодов, идей, эмоций, образов, то есть сложным единством. В его поэзии и в его теории единство было простым.

Но если взглянуть на дело исторически, Эдгар По делал благое дело, воюя против «эпической мании» и доказывая, что величие поэзии не в длине поэм, так же как и величие нации не в огромности гор, что время героического эпоса прошло, что главная задача искусства теперь — воспитание души, приобщение читателя к высшей красоте и высшему знанию, то есть совершенствование человека. В этом он видел залог грядущего величия нации и тем самым неожиданно оказывался в одном лагере с трансценденталистами и демократами, которые утверждали, что хотя Америка имеет надежду стать великой нацией, но для этого сегодняшние американцы должны пройти через «революцию сознания».

Соображения Эдгара По о длине (объеме) поэтического произведения вовсе не были абстрактным теоретизированием. Об этом свидетельствует довольно любопытная статистика. Если поделить творчество По на три

периода — до 1831 года, 1831—1844, 1845—1849, то получится следующая картина:

Период	Самое длинное стихотворение (в строчках)	Самое короткое	Средняя длина стихотворений
до 1831	422	8	60
1831—1844	61	8	30
1845—1849	113	14	52

Как всякая статистика, приведенные данные нуждаются в комментарии. В противном случае неизбежны ошибки. Начать хотя бы с того, что по видимости первый и третий период имеют более сходства между собой, нежели со вторым. Но это только по видимости. В ранние годы (до 1831 года) По вообще не задумывался над теоретическими проблемами, и вопрос объема стихотворения для него попросту не существовал. Среди произведений этого периода мы найдем «Тамерлана» (243 строки) и «Аль Аарааф» (422 строки), и «Страну фей» (47 строк), и «К...» (8 строк). Средняя цифра здесь мало о чем говорит. Разница между самым длинным и самым коротким стихотворениями составляет 414 строк.

Начиная с 1831 года По энергично занялся вопросами поэтической теории и, очевидно, тогда уже пришел к мысли, что для достижения «единства впечатления» требуется ограничение объема. Это резко сказалось в его собственном творчестве, что видно из приведенной таблицы. Самое короткое стихотворение по-прежнему занимает 8 строк; зато самое длинное уменьшилось до 61 строки. Разница между ними — 53 строки. Большая часть произведений этого периода колеблется в пределах от 25 до 50 строк, и «средняя длина» довольно точно отражает общую тенденцию: поэзия Эдгара По начала «сжиматься».

Опыт этих лет, однако, привел его к знаменитой «непременной оговорке», сформулированной в 1845 году: «Ясно, что краткостью непосредственно определяется интенсивность задуманного эффекта; разумеется, при той непременной оговорке, что известная степень длительности необходима для того, чтобы вообще достичь какого-

либо эффекта»⁹⁰. Отныне Эдгар По уверовал, что «правильная» длина поэтического произведения должна составлять около 100 строк. И в самом деле, если исключить поздравления, альбомные стихи, песни, акростихи — то есть произведения, в объеме которых поэт был не волен, — легко увидеть, что он более или менее придерживался установленного предела. Во всяком случае, наиболее значительные стихотворения 1845—1849 годов соответствуют ему почти точно: «Ворон» — 108 строк, «Улялюм» — 104, «К Анни» — 102, «Колокола» — 113.

Из сказанного ясно, что вопрос относительно объема поэтического произведения был весьма важным моментом как в теоретических построениях, так и в творчестве Эдгара По. Остается только прибавить, что позиция поэта, при всей необычности, не была уникальной. Сходные мысли в его время, и даже до него, высказывали другие американские поэты, в частности У. К. Брайент, который заметил как-то, что «длинная поэма столь же невозможна, как и длинный экстаз»⁹¹.

Почти к любому из своих стихотворений Эдгар По мог бы поставить в качестве эпиграфа строчку из «Страны снов» —

Out of SPACE — out of TIME *

Отсюда не следует, конечно, что действие вынесено в какое-то особое измерение, где неприменимы привычные категории нашего мира. Речь идет о другом — об отсутствии пространственных и временных характеристик, вернее, об их неопределенности. Применительно к поэзии Эдгара По вопросы «где?» и «когда?» не имеют смысла, и напрасно было бы доискиваться ответа. Даже в самом сюжетном и «конкретном» стихотворении «Ворон» мы не найдем ничего более определенного, нежели указание на «тоскливый час полночный» и на «ночь декабрьской мглы и стыни». Такого рода неопределенность есть частное проявление общего принципа, которому поэт вполне сознательно подчинил свое творчество. Назовем его принципом неопределенности.

Интуитивно Эдгар По начал применять его еще в юношеской лирике. В 1831 году в «Письме к Б.» он уже рассуждал о «неопределенности удовольствия», доставляемого чтением стихов. Но только в более позднее время он осмыслил его теоретически и детально разработал способы его применения. Укажем сразу, что принцип

* Вне пространства — вне времени.

неопределенности в эстетике По имеет столь же важное значение, что и закон единства.

Основанием принципа служит установка на эмоционально-психологическое воздействие поэзии, которая должна стимулировать воображение читателя. Первым эту установку в американской эстетике сформулировал Брайент, который писал еще в середине 1820-х годов, что «воображением читателя руководит поэт, чья обязанность направлять его искусно и без усилий; но это не значит, что воображению оставлено пассивное участие. Оно устремляется по пути, который поэт только указал...»⁹² Вслед за Брайентом По считал, что определенность (времени, места, действия, образов, чувств) рассудочна, она апеллирует к разуму и ограничивает воображение, тогда как неопределенность, напротив, апеллирует к эмоции и «расковывает» воображение. Именно поэтому в произведении не должно быть завершенности, логической ясности. Оно не может быть доступно полному и окончательному пониманию, которое удерживает внимание читателя «внутри» стихотворения, в то время как цель поэта — вывести читательское воображение за пределы традиционных путей сознания. Кроме того, как уже говорилось выше, одна из задач поэта — передать неясные чувства и ощущения, испытанные им в «пограничных» состояниях сознания и не поддающиеся прямому описанию. Они по природе своей неопределенны и не допускают определенности выражения.

Неопределенность в поэзии Эдгара По достигается многочисленными способами и средствами. Она обусловлена не только использованием тех или иных приемов, но общим качеством текста, спецификой языковой структуры произведения, концентрацией некоторых элементов поэтической речи. Одним из качественных аспектов поэзии Эдгара По, непосредственно связанных с принципом неопределенности, является ее суггестивность. В словах, фразах, образах, звуковых сочетаниях содержится не только то, что выражено их прямым значением, но и еще нечто, намек на невысказанное, возможность ассоциации, эмоциональные и смысловые обертоны, не поддающиеся логической расшифровке.

Простейшие, «лобовые» формы суггестивности встречаются у По сравнительно редко. К их числу можно отнести выражение «more than» (более чем), употребляемое в непривычных сочетаниях, в результате которых возникают новые и вполне неопределенные понятия:

Nor would I now attempt to trace
The more than beauty of her face *.

But we loved with a love that was more than love **.

«Более чем красота» и «более чем любовь» в этих строчках вовсе не являются гиперболами, определяющими степени красоты и любви. В них намек на иной смысл, на новое качество, не поддающееся определению. Их нельзя знать, о них можно лишь смутно догадываться.

Обычно суггестивность в поэзии По имеет более сложный характер и возникает как следствие взаимодействия слова, образа, звучания, ритма. Можно взять в качестве примера первую строфу «Уяллом», которая неизменно заставляет читателя волноваться «странным волнением», передать которое логическим способом невозможно.

The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crisped and sere —
The leaves they were withering and sere;
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year:
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir
It was down by the dank tarn of Auber,
In the ghoul-haunted woodland of Weir ***.

Перед нами вполне традиционная, на первый взгляд, попытка создать эмоциональную атмосферу «через пейзаж». Так оно, в сущности, и есть, только атмосфера здесь нетрадиционная, и пейзаж — тоже. В звучании этих стихов слышится трагическая настойчивость. Поэт словно бы зовет читателя: всмотришься, вслушайся! Он повторяет одни и те же строки, но не монотонно, а в раз-

* Не стану я теперь пытаться передать
Более чем красоту ее лица.

(«Тамерлан»)

** Но мы любили любовью, что была более чем любовь.

(«Аннабел Ли»)

*** Небеса были пепельно-грезвы;
Листья были сухи и ломки —
Листья были увядшие ломки;
Была ночь в октябре одиноком
В год незапамятный самый:
У Оберова тусклого озера,
Среди края туманного Уира —
У сырого Оберова озера,
В заколдованной чаще Уира.

(В переводе рифма принесена в жертву точности. — Ю. К.)

ной ритмической организации, в близкой, но не одинаковой фразировке:

The leaves they were crisped and sere —
The leaves they were withering and sere.

Лишний слог во второй строке встряхивает внимание читателя, не дает ему «укачаться» ритмом. Читатель всматривается, вслушивается — ничего! Сухой, серый пейзаж: пепельно-трезвое небо, сухие, увядшие листья. Осень. Следующая строка «просится» сама собой:

It was night in the lonesome October.

Она была бы тривиальна до отвращения, если бы тут был конец фразы. Но это не конец, и вторая ее часть—

Of my most immemorial year

уничтожает всякий намек на тривиальность. Можно только дивиться мастерству поэта, который выстроил двуступенчатый таким образом, что пошловатая невыразительность первой строки амплифицирует оглушительную необычность второй. Вот во что должен всмотреться и вслушаться читатель! И в самом деле: нормативное значение слова «immemorial» — «незапамятный». Оно не сочетается логически ни с одним из слов, его окружающих. Может ли год быть более незапамятный, менее незапамятный, самый незапамятный? Что означает «самый незапамятный год»? Самый незапамятный год в жизни человека — это год, когда он родился. Но здесь речь не об отдаленности во времени. О чем же? Ответа нет. Есть только намек. Дальше пусть работает воображение читателя. Поэт подсказал ему: невыразительные серо-трезвые небеса, невыразительные сухие, увядшие, потерявшие яркость листья, невыразительное сумрачное время года, темную полночь. Ничего живого, ничего яркого... незапамятный год, год не оставшийся в памяти. Провал. Поэт не играет с читателем — я, мол, знаю, а ты догадайся. Он владеет только ощущением, для передачи которого нет слов. Донести до читателя его можно только «внушением».

Заключительные четыре строки построены точно так же, как и первые:

It was hard by the dim lake of Auber
In the misty mid region of Weir
It was down by the dank tarn of Auber
In the ghoul-haunted woodland of Weir.

Легко заметить, что третья строка почти в точности повторяет первую, а четвертая — вторую. И снова, как и прежде, разнообразие фразировки уничтожает монотонность и помогает наращивать чувство тревоги. Суггестивность этих строк усилена введением имен Обера и Уира. Поэт «дает понять» читателю, что тут не просто озеро, а «озеро Обера» и не просто лес, а «чаша Уира». Комментаторы, усердно потрудившись, установили, что поэт имел в виду балет Обера «Озеро фей» и полотно Уолтера Уира, художника «Гудзоновой школы». Очень может быть. Но думается, что дело не в балете и не в пейзажах. Эдгар По никогда не забывал о читателе. Мог ли он рассчитывать, что тот непременно видел балет Обера и полотно Уира? Едва ли. По-видимому, расчет у него был другой, более тонкий. Ему нужно было сделать озеро и лес принадлежностью «незапамятного года», подчеркнуть их необычность, остраненность. Он сделал это, используя звучание имен, с которыми соотнес детали пейзажа. Обер, на англо-саксонский слух; звучит необычно, немного странно и отдаленно ассоциируется с музыкой, хотя, конечно, большинство читателей не было знакомо с творчеством композитора. В «тусклом озере Обера» есть элемент необычности. С Уиром дело обстоит несколько иначе. Художник был не единственным и не самым выдающимся представителем «Гудзоновой школы» пейзажистов. По-видимому, Эдгар По предпочел его, в данном случае, всем остальным по той причине, что имя его созвучно слову weird (фатальный, таинственный, сверхъестественный). Если бы его звали Джонс или Смит, едва ли бы он удостоился упоминания в «Улялюм». Любопытно, что в XIX веке большинство читателей воспринимали имена Уир и Обер как географические названия неизвестных им краев. Это не мешало им. И тут нет ничего удивительного. Суггестивность сопряжена здесь не со значением имен, а с их звучанием.

Особо следует отметить виртуозность композиционной структуры разбираемой строфы. Ее центральная строка — строка о «незапамятном годе» — расположена строго посредине (пятая сверху и пятая снизу). Полное ее значение определяется двумя суггестивными потоками, идущими «сверху» и «снизу» из двух четверостиший, ее обрамляющих.

Формы суггестивности в поэзии По не фрагментарны

и не спонтанны. Они образуют своего рода систему, составляющую важный аспект художественной структуры произведения. Поэт именовал его «мистическим смыслом». Следует заметить, что он часто и легко пользовался терминами «мистический», «иррациональный», давая критикам повод для обвинений в мистицизме, обскурантизме и т. п. Между тем понятия «мистического смысла», «мистического содержания» в эстетике По имеют весьма отдаленное отношение к мистике. Поэт настаивал, что употребляет термин «мистическое» в том смысле, «в каком его употребляли А. В. Шлегель и большинство немецких (романтических) критиков. Они применяли его к тому классу сочинений, в котором под поверхностным прозрачным смыслом лежит нижний, суггестивный»⁹³. Если перевести романтические термины на язык современной поэтики, то можно сказать, что «мистический смысл» в поэзии Эдгара По — не что иное как логический и эмоциональный подтекст. Поэт придавал ему огромное значение в плане достижения «эффекта». «Он обладает, — писал По, — безграничной силой музыкального аккомпанемента. Аккомпанемент оживляет арию; мистическое (подтекст. — Ю. К.) одухотворяет причудливый замысел и возвышает его до идеального»⁹⁴.

Начиная с первых шагов на поэтическом поприще Эдгар По испытывал неодолимую склонность к образному мышлению, которое, чем дальше тем больше, вытесняло элементы описательности в его творчестве. В. Захаров, в предисловии к недавно вышедшему сборнику лирических стихотворений По, справедливо отметил нарастание метафоризма в его поэзии. «На смену спорадическим, случайным образным сравнениям приходят развернутые метафоры, охватывающие все стихотворение. Меняется и качественный характер метафоры — в сторону усложнения, свежести, новизны»⁹⁵.

Эдгар По почти ничего не писал о метафорах в своих теоретических статьях, но его поэтическая практика дает основание предполагать, что интуитивно он освоил мысль, которую спустя столетие сформулировал Б. Пастернак: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть

поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа»⁹⁶.

В приверженности к метафоризму Эдгар По не был оригинален. Аналогичную склонность питало большинство поэтов-романтиков. В сущности говоря, движение от поэзии описательной к поэзии метафорической было одним из важных аспектов процесса, в ходе которого просветительская эстетика (и поэтика) уступала место эстетике (и поэтике) романтической. Разве что метафорический строй поэзии Эдгара По был более интенсивен, сложен, виртуозен. Однако По делил с собратями-романтиками не только тягу к метафорическому выражению, но и чувство неудовлетворенности возможностями метафоры. В его глазах, она не обладала должной степенью неопределенности и суггестивности, чтобы стать основным средством воплощения поэтического замысла. В его системе метафора занимала срединное положение между аллегорией и символом. Аллегорию По отрицал именно в силу ее полной определенности. Метафорой он пользовался широко, но в метафоризме его поэзии есть две особенности, которые необходимо учитывать: во-первых, метафоры у По группируются вокруг символов, которые являются «путеводными маяками» для читателя, плывущего по «метафорическому» морю; во-вторых, сами метафоры обладают неким внутренним тяготением к символизму, и читатель не всегда может быть уверен, что перед ним — метафора или символ, то есть, иными словами, многие метафоры у По исполняют функции символа.

Сколь бы широко По ни пользовался метафорами, содержание его поэзии раскрывается прежде всего через систему символов. Всякая попытка интерпретировать лирику По исключительно через ее метафорический строй неизбежно обедняет ее и ведет к плоским выводам. И тогда, к примеру, оказывается, что идея «Улялюм» — одного из ярчайших шедевров По — сводится к мысли, будто «поиски утешения в новой любви тщетны, ибо власть прежней любви безгранична, она — сильнее самой смерти»⁹⁷.

Среди романтиков По был символистом. То был романтический символизм, не идентичный символизму конца XIX — начала XX века, хотя сегодня уже не приходится сомневаться, что между ними существует генетическая связь. Именно символизм По привлекает сегодня к его творчеству столь пристальное внимание бур-

жуазного литературоведения и критики, которым вообще свойственна склонность к «символическому» истолкованию литературных явлений. Символ — главный объект внимания и анализа для целого ряда современных литературоведческих школ и направлений. Опасные последствия такой методологии состоят в том, что интерпретация символов, как правило, осуществляется в терминах классического психоанализа (Фрейд), неофрейдизма (Юнг) и «мифологизирующей критики» (Фрай). При этом исследователи вносят в символику По такие идеи и представления, которые являются исключительной принадлежностью сознания XX века. Происходит примерно то же, что с постановками классических трагедий, которые режиссер интерпретирует в свете проблем, волнующих современного зрителя, и в духе философских представлений нашего времени. Укажем, к примеру, на знаменитую постановку «Короля Лира», осуществленную Питером Бруком, который истолковал шекспировский шедевр как вселенскую трагедию отчуждения в духе экзистенциальной философии; или на его же более раннюю постановку «Гамлета», трактующую судьбу датского принца как трагедию мысли. Но *quod licet Jovi...* То, что допустимо и правильно в театре, недопустимо и неправильно в науке. Видя в символах По выражение идей и понятий, свойственных нашему времени, критики неизбежно искажают замысел поэта и тем самым исключают возможность достоверной интерпретации его стихов. Наибольший урон причиняется там, где критик претендует на то, что открыл единственно правильное значение символа. Причем совершенно неважно, какое именно значение он открыл. Если это единственное значение, значит, мы имеем дело уже не с символом, а с аллегорией, то есть с той самой категорией поэтики, которую Эдгар По не признавал, считая ее антипоэтической, разрушающей единство впечатления и уничтожающей неопределенность. «В лучшем случае, — писал он, — аллегория мешает тому единству впечатления, которое для художника дороже всех аллегорий на свете»⁹⁸. Он всегда предпочитал символы аллегориям именно потому, что аллегория однозначна, а символ — нет, аллегория тяготеет к определенности, символ — к неопределенности, аллегория — рационалистична, символ — суггестивен.

Одним из многих стихотворений, пострадавших от сингулярности истолкования символов и редукции к ал-

легории, является «Призрачный замок». Напомним его:

Божьих ангелов обитель,
Цвел в горах зеленый дол,
Где Разум, края повелитель,
Сияющий дворец возвел.
И ничего прекрасней в мире
Крылом своим
Не осенял, плывя в эфире
Над землею, серафим.

Гордо реяло над башней
Желтых флагов полотно
(Было то не в день вчерашний,
А давным-давно).
Если ветер, гость крылатый,
Пролетал над валом вдруг,
Сладостные ароматы
Он струил вокруг.

Вечерами видел путник,
Направляя к окнам взоры,
Как под мерный рокот лютни
Мерно кружатся танцоры,
Мимо трона проносясь,
И как порфирородный
На танец с трона смотрит князь
С улыбкой властной и холодной,

А дверь!.. Рубины, аметисты
По золоту сплели узор —
И той же россыпью искристой
Хвалебный разливался хор;
И пробегали отголоски
Во все концы долины,
В немолчном слава переплеске
И ум, и гений властелина.

Но духи зла, черны, как ворон,
Вошли в чертог —
И свержен князь (с тех пор он
Встречать зарю не мог).
А прежнее великолепье
Осталось для страны
Преданием почившей в склепе
Неповторимой старины.

Бывает, странник зрит воочью,
Как зажигается багрянец
В окне — и кто-то пляшет ночью
Чуждый музыке дикий танец,
И рой теней, глумливый рой,
Из тусклой двери рвется — зыбкой,
Призрачной рекой...

И слышен смех — смех без улыбки.
(Пер. Н. Вольпин)

Артур Квинн, не вдаваясь в подробности (за что винить его нельзя, ибо он писал биографию По), безапелляционно заявил, что «в аллегорической картине разрушения дворца По изобразил упадок человеческой души», и в пояснение намякнул, что поэта «фатально влекло к проблемам духовной целостности...» Фатальность же влечения была обусловлена семейными делами — предполагаемым, хотя и недоказанным, алкоголизмом отца, умственной недоразвитостью сестры, страхом безумия, который был свойствен самому По. Квинн — человек осторожный — выразился не очень определенно, хотя и достаточно внятно, чтобы можно было увидеть в его рассуждении черты психобиографического метода.

Ричард Уилбер в юбилейной лекции о По, прочитанной в библиотеке Конгресса в 1959 году, посвятил стихотворению полных четыре страницы. Ссылаясь на «целый ряд критиков», он провозгласил как нечто, не подлежащее сомнению, что «дворец снаружи представляет физические черты человеческого лица, изнутри — человеческое сознание, вовлеченное в гармоническую, исполненную воображения работу мысли»⁹⁹. Освещенные окна — глаза, флаги на крыше — волосы, дверь, украшенная рубинами и жемчугом, — рот (рубин — губы, жемчуг — зубы), прекрасное эхо, звучащее через раскрытую дверь, то бишь рот, — «поэтическое речение гармонического воображения, которое символизировано здесь в виде упорядоченного танца»¹⁰⁰. В заключительных двух строфах критик находит все тот же аллегоризм: освещенные красным светом окна — налитые кровью глаза сумасшедшего или пьяницы, рот (то есть дверь) побледнел, вместо прекрасного эха — безумный смех расстроенного ума (смех без улыбки). Отсюда Уилбер заключает: «Два состояния дворца — до и после — это, как легко заметить, два состояния сознания. Эдгар По не объясняет, почему одно состояние сменяется другим, но, обратившись к сходным рассказам и стихам, мы без затруднения найдем ответ»¹⁰¹. Он действительно «без затруднения» находит ответ, столь субъективный, произвольный и недоказательный, что ценность его равняется нулю. Идея, которую он извлекает из других произведений По, сомнительная сама по себе, не имеет решительно никакого отношения к «Дворцу с привидениями» и ничего не объясняет.

В сущности, точка зрения Уилбера не оригинальна. Его лекция опирается на монографию Дэвидсона, вы-

шедшую двумя годами ранее. Дэвидсон более «психо-аналитичен», чем Уилбер, но аллегорический уклон его анализа не менее отчетлив: «Сознание — это дворец; властитель — мысль; окна — глаза... и враждебный мир внешней реальности, который какое-то время существует в полном подчинении велениям мысли, в конечном счете подавляет и разрушает сознание»¹⁰². Из своих рассуждений Дэвидсон, прямо и откровенно, сделал именно тот вывод, к которому они его неуклонно влекли: «Вся трактовка темы (у Эдгара По. — Ю. К.) — плоская аллегория»¹⁰³. И в самом деле, если толковать стихотворение так, как это делают Уилбер и Дэвидсон, «Дворец с привидениями» — плоская аллегория, и не более того. Если бы Дэвидсон решился одолеть последнюю ступеньку логической лестницы, по которой он поднимался, он должен был бы сказать, что Эдгар По не мог написать «Дворец с привидениями».

Попытаемся прояснить символику этого прекрасного произведения без предубеждений, не отыскивая в нем того, чего там нет. Для начала согласимся, что окна могут быть похожи на глаза, а дверь, с ее рубинами и жемчугом, способна вызвать мысль о губах и зубах. Но ни в коем случае не согласимся, что перед нами аллегорическое изображение человеческого лица. О чем, собственно, стихотворение? О прекрасной стране, о прекрасном дворце, где некогда счастливо правил монарх по имени Мысль. Жизнь во дворце, символизированная в «музыкальном движении духов» (*spirits moving musically*), прекрасна, ибо подчинена гармонии, предустановленной «законом хорошо настроенной лютни». Среди черт правителя, которому подвластна жизнь дворца и страны, поэт выделяет лишь две: остроту ума и мудрость. Именно их славят текущие из дверей дворца «отряды эхо» (*troops of Echoes*), чей «сладкий долг» в том и состоит, чтобы голосами «непревзойденной красоты петь остроту ума и мудрость короля» (*the wit and wisdom of their king*). Идеальная (и, конечно, символическая) картина, нарисованная поэтом, составляет содержание первых четырех строф стихотворения. В пятой — появляются «злые существа в скорбных одеждах» (*evil things in robes of sorrow*), которые нападают на владения монарха. Страна лишается властелина, прекрасный дворец — царство мысли, где «расцвела слава» (*the glory that blushed and bloomed*), — превращается в «смутное воспоминание о далеких, ушедших в

небытие временах» (a dim-remembered story of the old time entombed). Последняя, шестая, строфа рисует картину дворца, которую прохожий может увидеть сегодня. В ней все противоположно тому, что было раньше, «давным-давно, в старые времена». В окнах вместо ослепительного сияния — красноватый свет, вместо «закона лютни» — «дискордная мелодия», вместо «музыкального движения духов» — фантастическое движение огромных существ, вместо сладкоголосого эха, славящего остроту ума и мудрость, — чудовищная толчея и смех, смех «без улыбки».

Символизм стихотворения бросается в глаза. Тут что ни образ, то символ. И дворец, и монарх, и музыкально движущиеся духи, и «злые существа», и перемены, произошедшие во дворце и в стране, — все это символы, которые существуют не сами по себе, но образуют строгую систему, воплощающую символическую идею всего стихотворения. Никто не может указать на точное значение того или иного символа, ибо такого точного (и единственного) значения не существует. Символы многозначны, неопределенны и суггестивны. Можно сказать, что сутью символа является не мысль, идея или эмоция во всей конкретности их содержания, но лишь их векторы, их «направление». В этом природа неопределенности символа.

Чтобы не ошибиться в истолковании стихотворения и его символики, следует, очевидно, отправляться от вещей определенных, бесспорных и однозначных. Такой бесспорной вещью в «Дворце с привидениями» является движение времени. Оно специально подчеркнуто поэтом во второй и в пятой строфах:

(This — all this — was in the olden
Time long ago),

• • • • •

Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed.

В переводе это передано соответственно строчками:

(Было то не в день вчерашний,
А давным-давно.)

• • • • •

Осталось для страны
Преданием почившей в склепе
Неповторимой старины.

Подчеркнем, что в пяти строфах стихотворения безраздельно господствует далекое, «смутно вспоминаемое», «ушедшее в небытие» время. И только в шестой стро-

фе — время настоящее. Обозначено оно одним коротким еловом «now» (теперь). Динамика стихотворения — не просто в движении от прошлого к настоящему, но также в движении от расцвета к упадку, от гармонического богатства к запустению и бесцветности, от мелодии к «дискордам», от радости к механическому, неодухотворенному «смеху без улыбки».

Другим бесспорным моментом можно считать противопоставление прекрасного прошлого отвратительному настоящему. И поскольку изображению прекрасного прошлого посвящено четыре строфы, а настоящему — только одна, можно заключить, что главным предметом стихотворения является именно «неповторимая старина», великолепие которой акцентируется контрастным сопоставлением с современностью.

Третье обстоятельство, не вызывающее сомнений, состоит в том, что прошлое представлено в стихотворении в качестве идеала. Он не назван, не описан, но общее представление о нем внушено читателю группой позитивных символов и метафор: это некое идеальное бытие, устроенное по законам разума и гармонии и традиционно обозначаемое как «золотой век».

Указанные бесспорные моменты должны были помочь читателю почувствовать «векторное направление» символов и ориентировать его воображение, дабы оно работало в предуказанной поэтом тональности — тональности сожаления о минувших временах, тоски по «золотому веку», по идеалу, оставшемуся в прошлом.

Критика, естественно, не может удовлетвориться эмоциональным восприятием. Она пытается выяснить происхождение символов через заложенные в них коннотации, а также, по возможности, установить общее значение отдельных символов и всей системы, образующей символический смысл целого. И здесь все зависит от методологической позиции критика. Большинство современных американских исследователей предпочитает исходить из замкнутого на себе сознания поэта, отключенного от всех связей с духовной жизнью времени, а также из некоего универсального мифа, воплощением которого будто бы является все творчество По.

Такой подход страдает узостью и неизбежно вступает в противоречие со многими существенными элементами стихотворения, его структурой, образностью, расположением частей, общей тональностью. Более плодотворным представляется опыт истолкования его символи-

ки в контексте духовной жизни американского Юга 1830—1840-х годов, где атмосфера упадка, неудовлетворенности современным порядком вещей¹⁰⁴, прозаическим духом времени порождала тоску по сравнительно недавнему, но уже «историческому» прошлому, которое подверглось безудержной идеализации и мыслилось именно как «золотой век».

По-видимому, бесполезно выяснять, что именно «изобразил» По в «Дворце с привидениями» — деградацию индивидуального сознания, прошлое и настоящее американского Юга или что-нибудь еще. Он создал дворец с привидениями — комплекс неопределенных суггестивных символов, вызывающих у читателя смутное чувство ностальгии по прекрасному, гармоническому существованию, безнадежно утраченному.

Некоторый «сдвиг» в истолковании символики стихотворения объясняется, видимо, тем, что По включил его в знаменитую новеллу «Падение дома Ашеров» и, более того, вложил его в уста находящегося на грани безумия Родерика. В контексте новеллы стихотворение приобретает иное звучание, дающее и в самом деле основание для оценки его символики в духе Дэвидсона и Уилбера. Они, как и другие, шедшие по их стопам исследователи, возможно, были бы правы, если бы рассматривали «Дворец с привидениями» как элемент новеллы. Но все дело в том, что стихотворение было написано раньше, чем новелла, и только позднее было включено в нее. Поэтому его, естественно, следует изучать (и читать) как самостоятельное произведение, игнорируя всевозможные ассоциации, коннотации и обертоны, идущие от прозаического текста.

Мир символов в поэзии Эдгара По бесконечно богат и разнообразен, а его источники — многочисленны. Подобно Эмерсону, поэт верил, что человек живет в окружении символов. Его естественная, общественная, духовная жизнь пронизаны символикой окружающего мира, и взгляд его, куда бы он ни повернулся, упирается в условные знаки, каждый из которых воплощает сложный комплекс предметов, идей, эмоций.

Первым и главным источником символов для По является природа. «Символы возможны потому, что сама природа символ — и в целом и в каждом ее проявлении»¹⁰⁵, — возгласил Эмерсон в 1844 году. Но еще за пятнадцать лет до него в поэме «Аль Аарааф» молодой По выдвинул свой постулат:

All Nature speaks, and ev'n ideal things
Flop shadowy sounds from visionary wings*.

Природа говорит... Ее язык — язык символов, понятный поэту. В каждом явлении природы содержится более того, что доступно случайному взгляду. Из этого источника По черпал щедрой рукой. Его стихотворения пронизаны символикой красок, звуков, запахов. Под пером поэта символическое значение обретают солнце, луна, звезды, море, озера, леса, день, ночь, времена года и т. д.

Другой источник — человеческая культура в многообразных ее проявлениях: античные мифы и народные поверия, Священное писание и Коран, фольклорные легенды и мировая поэзия, астрология и астрономия, герои сказок и герои истории.

И, наконец, группа символов, не имеющая другого источника, кроме воображения поэта. Речь идет о так называемых «искусственных символах», за которыми в сознании человечества не закреплено никакого значения. Они представляются наиболее трудными для расшифровки. Именно с такими символами мы сталкиваемся, например, в поэме «Аль Аарааф». Один из исследователей творчества По писал чуть ли не в отчаянии: «Символизм «Аль Аараафа» — есть предмет бесконечных споров между специалистами, и поэма никогда не будет истолкована ко всеобщему удовлетворению. По вводит личные, ему одному понятные символы, и поскольку он не дает себе труда их объяснить, значение поэмы, по необходимости, останется неясным»¹⁰⁶.

В сфере использования символов По обладал виртуозностью, недоступной другим поэтам-современникам. Его символика характеризуется, по большей части, тонкостью, глубиной, поэтичностью и безошибочным психологическим эффектом. Одна из особенностей поэтической символики у По заключается в ее сложности, под которой мы разумеем здесь многоступенчатую структуру отдельного символа. В его стихах читатель сплошь и рядом наталкивается на двойные и тройные символы. Речь идет не о символе, неопределенность которого допускает два или три толкования, но о символе, в котором содержится два или три отдельных, далеких друг от друга неопределенных значения, соотносящихся с различными уровнями поэтического текста. Простей-

* Вся природа говорит, и даже идеальные создания
Издают призрачные звуки, хлопая воображаемыми крыльями.

ший пример: ворон — птица, традиционно символизирующая в народном сознании идею рока, судьбы, или, как говорит По, «зловещая птица». В таком качестве он и появляется в начальных строфах стихотворения. Однако далее, строфа за строфой, образ «зловещей птицы» обретает еще одно, более важное и совершенно не универсальное значение. Он становится символом «скорбного, никогда-не-прекращающегося воспоминания». Только у По. Только в этом стихотворении.

Неопределенность, свойственная природе символа, в поэзии Эдгара По всячески подчеркнута и усилена. В ней поэт видел основу «музыкальности», способности мощного эмоционального воздействия на читателя, стимулятор воображения. Поэт рассматривал символы как важный элемент «музыкальной организации» поэтического произведения и, со своей точки зрения, был, конечно, прав.

Музыкальность стихов Эдгара По общеизвестна. Она составляет одну из привлекательных черт его поэзии. В шутке безвестного критика, сказавшего, что удовольствие, доставляемое чтением поэзии Эдгара По, не зависит от знания английского языка, есть доля истины. Звучание его стихов способно, само по себе, оказывать воздействие на читателя, подобное тому, какое оказывает музыка. Близость к музыке делает творчество По особенно притягательным для композиторов. Его произведения легли в основу симфонических поэм, ораторий, опер, романсов и т. д. В 1968 году вышла целая книга («По и музыка»), в которой собраны музыкальные произведения на слова американского поэта. Перечисление их заняло бы слишком много места. Ограничимся указанием на всемирно известную музыкальную поэму (для оркестра, хора и солистов) «Колокола», написанную С. Рахманиновым в 1913 году.

Эдгар По преклонялся перед музыкой, считая ее самым высоким из искусств. «Быть может, именно в музыке, — писал он, — душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, — к созданию неземной красоты. Да, быть может, эта высокая цель здесь порою и достигается. Часто мы ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть сомнения, что союз поэзии с

музыкой в общепринятом смысле открывает широчайшее поле для поэтического развития»¹⁰⁷.

Пристрастие к музыке и музыкальности было общим свойством романтического сознания, или, точнее говоря, поэтического сознания в романтизме. О связи поэзии с музыкой писали Шеллинг, А. В. Шлегель, Кольридж, Шелли и многие другие. Широко известно высказывание Людвига Тика о том, что поэтическое чувство, которое может развиваться в живописи, в архитектуре, в скульптуре, в танце, «находит наиболее полное выражение в музыке».

Существует вполне обоснованное предположение, что романтики в своем отношении к музыке опирались на идеи Платона, который придавал ей огромное значение как искусству, формирующему эстетическое сознание человека. Эдгар По не миновал общего увлечения Платоном и обстоятельно цитировал его труды в собственных сочинениях¹⁰⁸. Здесь, впрочем, следует сделать оговорку: По ссылаясь на Платона не только потому, что находил его теории справедливыми, но еще и потому, что видел в них отражение общих принципов духовной жизни античного мира, которые обеспечивали эстетическое развитие сознания и мощный расцвет поэтического творчества. «Музыка у а ф и н я н , — писал о н , — значила гораздо более, нежели у нас. Она обнимала не только гармонию ритма и мотива, но и поэтический стиль, чувство и творчество — все в самом широком смысле слова. Изучение *музыки* для них являлось фактически общим развитием вкуса, чувства прекрасного — в отличие от разума, изучающего только истинное»¹⁰⁹.

Подобно многим современникам, Эдгар По выводил поэзию из музыки, однако связывал их друг с другом не только генетически, но и функционально. Еще в начале 1830-х годов, приступая к теоретическим студиям, он разграничил прозу и поэзию на основе их отношения к музыке¹¹⁰.

Начиная с этого времени По неотступно размышлял о музыкальности стиха, которая со временем вошла одним из основных компонентов в его поэтическую теорию. Здесь ему виделся плодотворный путь ко многим целям: единству, эмоциональному воздействию, организации подтекста (или «мистического смысла»), суггестивности и неопределенности. В собственном творчестве он шел этим путем, не отклоняясь ни на шаг.

Стихи Эдгара По и в самом деле похожи на музыку.

Недаром критики, пишущие о его поэзии, охотно прибегают к музыкальной терминологии, рассуждают о звучности, напевности, ритмах, синкопах, диссонансах и т. п. Иные даже пытаются, хотя и безуспешно, установить связь некоторых стихов По с негритянскими спиричуэлз. Важно, однако, подчеркнуть, что для самого Эдгара По понятие музыкальности поэзии было значительно шире. Он понимал под музыкальностью всю звуковую организацию стиха (включая сюда стихосложение, ритм, размер, метрику, рифму, системы рифмовки, строфику, рефрен, аллитерации и т. д.) в органическом единстве с образно-смысловым содержанием. Все эти элементы он ставил в зависимость друг от друга и подчинял общей задаче — достижению эффекта, который можно назвать музыкальным, если согласиться, что его неизменными компонентами должны быть эмоциональность и неопределенность, ведущие к «возвышению души».

Многочисленные попытки раскрыть «секрет» музыкальности стихов По чаще всего оканчивались неудачей как раз потому, что критики ограничивались рассмотрением звука и размера, «отключая» их от других элементов системы. Можно сослаться в качестве характерного примера на статью известного литературоведа Джорджа Сэйтсбери¹¹¹, в которой сделана попытка проанализировать, с точки зрения музыкальности, двустипшие из «Дворца с привидениями»:

Banners, yellow, glorious, golden
On its roof did float and flow.

Сэйтсбери отметил особенную «текучесть трохеев», которые, по его выражению, «текут и плывут, и оседают с мягкой медленностью снежинок», и связал ее с «удивительной манипуляцией музыкой гласных»: два энергичных контрастирующих гласных — «а» и «е», — которые возникают лишь однажды, в самом начале, а затем — целый каскад «о» в разных формах звучания. Если прибавить к этому, замечает Сэйтсбери, тонкую связь между трехсложным *glorious* и односложным окончанием *flow*, то станет очевидным, что «все это несомненно музыка... и дополнительный эффект, возникающий как следствие пауз перед каждым словом в первой строке, — тоже музыка, конечно»¹¹².

Вероятно, Сэйтсбери ощутил недостаточность такого подхода и потому пустился в невнятные рассуждения о духовном взоре читателя, который настойчиво притя-

гивается к флагом, развевающимся на крыше, к их цвету, движению. «Вам не потребуется иллюстраций, — говорит он, — если только вы не из породы людей, для которых снимается кино; слова заставят вас видеть предметы точно так же, как они заставляют вас слышать сопровождающую их музыку»¹¹³.

Сэнтсбери был прав, когда связал «предметы» и музыку со словами, но напрасно отделил музыку от образа, движения, цвета, то есть зрительное впечатление от слухового, превратив тем самым музыку стиха в «аккомпанемент». Подмеченные им особенности звучания «энергичных «а» и «е», равно как и «каскад «о», обретают свою неповторимую музыкальность, только воспринимаемые в одной системе с цветом, движением, образом. Если взять их отдельно, в них окажется не больше музыки, чем в барабане без оркестра.

Повышенное внимание современной критики к «чистой» музыкальности стихов По, оторванной от содержания, неизбежно ведет к ложному представлению о нем как о поэте-формалисте, «фокуснике», поражающем воображение читателя звуковыми комбинациями. Впрочем, этим грешит не только современная критика. Именно так воспринимал поэзию Эдгара По маститый трансценденталист Ральф Эмерсон, обозвавший его «пустозвоном» (jingle-man). Эмерсона извиняет лишь то, что он был уже в весьма преклонных годах, и мысль его давно утратила былую пронизательность и остроту. Между тем По никогда не отрекался от высказанного им в юности понимания поэзии как соединения «музыки и мысли». В «Письме к Б.» он не уточнял характер этого союза, но из более поздних его высказываний со всей очевидностью следует, что речь должна идти не о механическом соединении, но об органическом слиянии, о взаимопроникновении. Поэзия, в представлении По, не была музыкой «плюс» мысль, но музыкой, проникнутой мыслью. Отсюда следует, что изучение музыкальности стихотворений По невозможно «отдельно» от содержания. Их звучание неотделимо от «мысли», сколь бы неопределенна она ни была. Можно взять любые строчки у По, лишённые как будто бы существенного смысла, и все равно при внимательном прочтении окажется, что музыкальность их в равной степени зависит от звучания и значения. При этом под звучанием мы понимаем не просто звук, но все аспекты фонетической организации текста, включая сюда и просодию. Каждая из 108 строк «Ворона» могла

бы служить тому примером. Нельзя не согласиться с замечанием В. Буранелли, который писал, что в поэзии Эдгара По наблюдается «такое взаимопроникновение ритма и смысла, что возникает ощущение их естественного соответствия друг другу»¹¹⁴.

Эдгар По был великим «композитором» среди поэтов не только потому, что мастерски владел сложным звуковым арсеналом поэзии, но еще и потому, что смело разрушал привычные традиционные системы и создавал собственные. Еще в молодости он восстал против так называемой классической гармонии стиха, в основе которой лежали строгая равномерность, ритмическое единообразие, нерушимые законы строфики и правила рифмовки. В декабре 1835 года он писал поэту Б. Такеру: «Я специально занимался вопросами просодии во всех языках, какие изучал. Я написал много стихов и прочел больше, чем вы можете себе представить... я горжусь точностью моего слуха... Ваши стихи, с точки зрения «чистой гармонии», абсолютно безупречны... в них нет диссонансов. Я тоже имел обыкновение писать так... но незаметно любовь к диссонансам овладевала мною, по мере того, как усиливалась моя любовь к музыке...»¹¹⁵

«Любовь к диссонансам», стремление вырваться за железные рамки классической гармонии неукоснительно толкали Эдгара По на путь экспериментов. Он смешивал размеры, вводил строчные переносы, уничтожал единообразие строфики, пробовал чисто тонический стих (в противовес традиционной силлабо-тонике) и свободное ударение. Его «диссонансы» распространялись на область ритма, рифмы, строфики, метра. В сущности говоря, почти каждое стихотворение По являет собой эксперимент, часто успешный; иногда — сенсационный («Ворон», «К Елене», «Улялюм», «Израфель», «Эльдорадо», «К Занте» и др.); временами — неудачный («Ев-лалая», «К Елене» — II). В целом же музыкальные новации По несомненно себя оправдали. Как справедливо замечает Квинн, «По доказал, что единообразие — не закон, а только правило; оно может нарушаться поэтом, для которого смысл (meaning)¹¹⁶ всегда управляет способом выражения (expression)».

Эдгар По обладал редким слухом и чувством соразмерности. Он никогда не стремился к нарушениям традиционной просодии ради одного только диссонансирующего эффекта. Диссонанс должен был подчеркнуть, выявить красоту гармонии. Принцип, из которого исходил поэт,

был некогда сформулирован Фрэнсисом Бэконом в словах, неоднократно цитированных Эдгаром По: «Не бывает утонченной красоты без некой необычности в пропорциях». По уравнивал бэконовское понятие необычности с понятиями неожиданности, новизны, оригинальности, со всем тем, что мы условно обозначаем как диссонанс. Его позиция наглядно выявляется в известном рассуждении о рифме: «Рифма достигает совершенства только при сочетании двух элементов: равномерности и неожиданности. Но как зло не может существовать без добра, так неожиданное должно возникать из ожидаемого. Мы не радуем за полный произвол в рифмовке. Прежде всего необходимы разделенные равным расстоянием и правильно повторяющиеся рифмы, образующие основу, нечто ожидаемое, на фоне которого возникает неожиданное...»¹¹⁷.

Музыкальность поэзии По, как правило, не является стихийной. Она — результат точного расчета, обдуманного отбора, расположения и сочетания элементов звуковой системы. Ее специфика в том, что она не ограничивается звуковой стихией, но включает в себя и содержательные элементы — образ, символ, мысль, — которые определяют самую тональность музыки стиха.

Встречаются, однако, случаи, когда звучание выходит из-под контроля, узурпирует «верховную власть» и подчиняет себе все остальные аспекты стиха. Классический пример тому — «Колокола». Стихотворение это не вовсе лишено мысли, которая воплощена в тематической последовательности эпизодов и в возможности метафорического их истолкования. Но над всем властвует ритмическая стихия, звон бубенчиков, колокольчиков, набата и церковных колоколов. Стихотворение, виртуозно по исполнению, но эффект его лишен той глубины эмоционального воздействия, которую Эдгар По неустанно прокламировал как главную цель поэзии. Мысль и чувства тонут, растворяются в звенящем звуковом море:

Слышишь, — счастьем налитой,
Золотой
Звон венчальный, величальный, звон над юною четой.
Звон в ночи благоуханной,
Благовест обетованный!
Падает он с вышины
Мерный, веский;
Светлой радости полны,
Долетают золотые всплески
До луны!
Ликованьем напоен,
Нарастает сладкозвучный торжествующий трезвон!

Яркий звон!
Жаркий звон!
Упованьем окрылен,
Славит будущее он
Гимном вольным колокольным,
Светлый звон, звон, звон,
Стройный звон, звон, звон, звон,
Звон, звон, звон,
Звон блаженный, вдохновенный этот звон!
(Пер. М. Донского)

Как уже говорилось выше, поэтическое творчество Эдгара По на редкость точно соответствует его теоретическим представлениям, изложенным в специальных работах. Оно вполне подходит под образное определение, сформулированное поэтом еще в раннюю пору его литературной деятельности: «Если и существует некий круг идей, отчетливо и ощутимо выделяющийся посреди клокочущего хаоса умственной деятельности человечества, — это вечнозеленый, сияющий рай, который доступен истинному поэту, и лишь ему одному, как ограниченная сфера его власти, как тесно замкнутый Эдем его мечтаний и сновидений»¹¹⁸.

Иными словами, По отчетливо сознавал замкнутость и обособленность сферы поэзии и всячески утверждал незыблемость ее границ. В самом деле, исключив из поэзии социально-нравственный опыт, ограничив доступ в «тесно замкнутый Эдем» истине и долгу, он лишил романтическую поэзию способности выражать внутренний мир человека в его сложности и богатстве. По не допускал выхода поэтического творчества за пределы жестко очерченной эмоционально-эстетической задачи и тем самым обрекал поэзию на неподвижность, в которой мыслимо было только «техническое» совершенствование. По справедливому замечанию И. Б. Проценко, поэт «различал за вечнозелеными кущами поэтического рая бесплодную пустыню беспредметности, в конце пути все более утонченного и изоциренного поэтического мастерства — тупик, где поэтический метод превращается в предмет поэзии и самую суть ее».

Творческое сознание Эдгара По, обладавшее разносторонностью, глубиной и сложностью, не могло обрести достаточно полного выражения в поэзии, если понимать ее природу и функцию так, как понимал их он. Обращение к прозе было неизбежностью.

Новеллист

Условной датой рождения американской романтической новеллы можно считать 1819 год, когда Вашингтон Ирвинг приступил к публикации знаменитой серии очерков, набросков и рассказов, составивших «Книгу эскизов». Значение этого сборника для истории американской культуры было неоценимо. Выход его знаменовал не только возникновение нового жанра, но и мировое признание американской литературы как самобытного и оригинального явления.

Европа начала XIX века жила в убеждении, что «гений Америки направлен более на вещи полезные и механические, нежели на художественное творчество... что граждане США охотно станут конкурировать с англичанами в производстве холста и скобяных изделий, но вполне удовлетворятся импортной поэзией, романами, философией и критикой»¹. Книга Ирвинга разрушила традиционное для европейской критики представление об Америке как о стране, способной лишь к производству материальных ценностей и совершенно бесплодной в сфере ценностей духовных. Эмоциональной доминантой многочисленных рецензий, появившихся в английских журналах, было чувство удивления. По ироническому замечанию самого Ирвинга, «все были удивлены, что человек из чащоб Америки изъясняется на вполне пристойном английском языке. На меня, — говорит Ирвинг, — взирали как на нечто новое и странное в литературе, как на полудикаря, который взял перо в руки, вместо того чтобы воткнуть его в голову; возникло любопытство: что может подобное существо сказать о цивилизованном обществе»².

Возникновение романтической новеллы в США относится ко времени становления американской национальной литературы, и роль ее в этом процессе исключительно велика. Трудно назвать хотя бы одного американского прозаика эпохи романтизма (за исключением разве Фенимора Купера), который не писал бы рассказов. Уже тогда новелла или короткий рассказ — мы не делаем различия в терминах — становится как бы национальным жанром американской художественной прозы.

Вашингтон Ирвинг заложил основы жанра, но, как говорится, не довел его до «кондиции». Единство «Книги эскизов» ни в коей мере не является жанровым единством. Некоторые из вошедших сюда сочинений можно назвать очерками, другие — скетчами, третьи — эссе, четвертые — повестями, пятые — ближе всего к тому типу повествования, которое немецкие романтики обозначали термином «Gemälde», и лишь немногие — рассказами. Синтезируя вековую традицию английской и американской журнальной прозы в свете новых требований романтической эстетики и американского национального опыта, Ирвинг интуитивно определил общие параметры жанра и показал на практике скрытые в нем художественные возможности. Он не был склонен к теоретизированию, не пытался дать дефиницию новеллы и вообще, насколько известно, не делал жанровых разграничений между произведениями, вошедшими в первый сборник. Однако, если бросить общий взгляд на более поздние его сборники («Брейсбридж Холл», «Рассказы путешественника», «Альгамбра»), нетрудно заметить нарастание сюжетных и характерологических элементов в структуре повествования и, соответственно, увеличение количества сочинений, подпадающих под наше представление о рассказе.

Издав свои «Эскизы» в виде сборника, все части которого объединены фигурой рассказчика Джеффри Крэйона, не только повествующего, но оценивающего, размышляющего, комментирующего, Ирвинг создал прецедент, сделавшийся неожиданно препятствием на пути распространения нового жанра. Издатели уверовали в обязательность единства любого сборника рассказов, достигаемого сквозным сюжетом, характерами, переходящими из новеллы в новеллу, или, на худой конец, образом рассказчика. Когда Эдгар По в 1836 году предложил издательству «Харпер и братья» рукопись сборника рассказов, издательство отклонило ее, ссылаясь на

то, что «рукопись состоит из несвязанных между собою рассказов, а долгий опыт учит нас, что это очень серьезное препятствие к успеху книги. Читатели в нашей стране решительно предпочитают сочинения (особенно беллетристические), в которых единое связное повествование занимает весь том или даже несколько томов»³. Американские издатели неохотно и неспешно начали отказываться от этого предубеждения лишь в самом конце 1830-х годов, когда в результате счастливого стечения обстоятельств увидели свет «Дважды рассказанные истории» Н. Готорна и «Гротески и арабески» По.

Тем временем рассказы находили прибежище в многочисленных журналах, число которых к концу тридцатых годов приближалось к полутысяче, и в ежегодных альманахах — подарочных изданиях, получивших распространение в 1820—1830-е годы. Из числа этих последних особенно важную роль в развитии романтической новеллы как жанра сыграли выходивший в Филадельфии «Атлантический сувенир», нью-йоркский «Талисман» и бостонский «Памятный подарок».

Рассказ сделался журнальным жанром, и почти всякий писатель пробовал свои силы как новеллист, твердо надеясь, что найдется журнал, который опубликует его сочинения. Господствовало убеждение, что нет такого плохого рассказа, для которого не нашлось бы места в Журнале. Феноменальный успех Ирвинга вскружил голову американским литераторам, особенно начинающим. Все кинулись писать рассказы, не отдавая себе отчета в том, что имеют дело с новым жанром, с новой эстетической системой. Как правило, авторы рассказов, печатавшихся в те времена, не видели существенного различия между романом и новеллой, кроме чисто количественного. Под их пером рассказ превращался в сжатый, «усеченный» роман. Как справедливо заметил известный литературовед Ф. Л. Пэтти, они «едва ли подозревали, что между романом и новеллой существует иная разница, кроме числа страниц»⁴.

Наряду с этим, в рассказах многих писателей, особенно тех, кто стремился насытить свои сочинения национальным материалом (О. Лонгстрит, Д. Холл, У. Снеллинг, А. Пайк), доминировало очерковое и эссеистическое начало. Они тоже шли от Ирвинга, но, так сказать, в противоположном направлении. Их мало беспокоила динамика повествования, его сюжетность, особые способы построения характера, свойственные но-

велле, и т. д. Главную задачу они видели в том, чтобы познакомить читателя с обычаями и нравами родных краев, поведать историю освоения новых земель. Все остальное было малосущественно. В их рассказах, которые и рассказами-то назвать трудно, безраздельно господствовала описательность.

Нельзя не упомянуть и еще об одном явлении, характерном для раннего этапа развития американской новеллистики. Значительное количество рассказов, печатавшихся в журналах того времени, имело откровенно подражательный характер. Образцом для них служили так называемые «рассказы ужасов», усиленно культивировавшиеся некоторыми европейскими (в частности, английскими) литературными журналами, чемпионом среди которых был, бесспорно, «Журнал Блэквуда». Рассказы эти — побочный отпрыск готического романа, — полные всяческих тайн, привидений, чудовищных фантазий, должны были заставить читателя «содрогаться от страха». Американские имитаторы по большей части пытались достичь эффекта «количественным методом», нагромождая друг на друга «жуткие тайны», фантастические преступления, кровавые сцены и т. п. Искусственное нагнетание ужасного имело, однако, противоположный результат. Читатель посмеивался и нисколько не пугался. «Ужасы» становились условными, приятно щекотали нервы, и не более того.

В массе коротких прозаических произведений, печатавшихся в американских журналах 1820—1830-х годов, редко встречались образцы, полностью отвечающие жанровой специфике рассказа. По большей части им свойственна была чудовищно затянутая экспозиция (занимавшая порой до трех четвертей текста), очерковая описательность, слабая проработка характеров, сюжетная вялость (иногда почти полное отсутствие действия), недостаток внутренней напряженности, «разомкнутость структуры». И дело здесь, конечно, не только в отсутствии таланта у начинающих новеллистов, но главным образом в том, что самый жанр романтической новеллы находился еще в процессе становления. Успех Ирвинга был следствием острой интуиции, теоретически не осмысленной. Требовался гений, способный обобщить накопленный опыт, придать новому жанру законченность и создать его теорию. Он явился в лице Эдгара По.

Эдгар По начал писать прозу в 1831 году. За восемнадцать лет он написал две повести («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» — 1838 и «Дневник Джулиуса Родмена» — 1840), философский трактат «Эврика» (1848), учебник «Начала конхилиологии» (1839) и около семидесяти рассказов, печатавшихся в журналах и альманахах, а затем собранных в сборники. При жизни По вышло пять таких сборников: «Гротески и арабески» (в двух томах) — 1840, «Романтическая проза Эдгара А. По» — 1843, «Рассказы» — 1845, 1849 и «пиратское» издание новелл, опубликованное в Лондоне без ведома автора под названием «Месмеризм in Articulo Mortis». Известно также, что По намерен был выпустить в 1842 году еще один сборник — «Фантастические рассказы», однако не осуществил этого намерения.

Основное ядро в прозаическом наследии Эдгара По составляет его новеллистика. Именно в «малоформатной» прозе обнаружил он блистательное мастерство и достиг вершин художественного совершенства. К новеллистике По в целом приложимы слова Бернарда Шоу, сказанные о «Лигейе»: «Она несравненна и недосягаема. О ней нечего сказать. Мы, прочие, снимаем шляпу и пропускаем г-на По вперед». Это если оценивать шедевры По как таковые, по отдельности. Если же взглянуть на рассказы По в целом и оценить их в контексте эволюции американской романтической прозы, то кое-что сказать можно и даже необходимо.

Достижения Эдгара По в данной области могут быть сведены к следующим трем моментам:

1. Продолжая эксперименты, начатые Ирвингом, Готорном и другими современниками, По довершил дело формирования нового жанра, придал ему те черты, которые мы сегодня почитаем существенными при определении американской романтической новеллы.

2. Не удовлетворяясь практическими достижениями и сознавая необходимость теоретического осмысления своего (и чужого) опыта, По создал теорию жанра, которую в общих чертах изложил в трех статьях о Готорне, опубликованных в сороковые годы XIX века. Ныне эти статьи регулярно перепечатываются во всех американских антологиях по эстетике и теории литературы.

3. Важным вкладом По в развитие американской и мировой новеллистики является практическая разработ-

ка некоторых ее жанровых подвидов. Его не без основания считают родоначальником логического (детективного) рассказа, научно-фантастической новеллы и психологического рассказа. В этом смысле литературными наследниками и продолжателями По следует считать А. Конан-Дойля, Агату Кристи, Ж. Верна, Г. Уэллса, С. Крейна, А. Бирса, Р. Л. Стивенсона, Г. Джеймса и многих других. Все они, кстати говоря, за исключением Генри Джеймса, признавали это «родство».

Достижения Эдгара По в области новеллы не были стихийным продуктом вдохновенного наития. Его приобщение к прозе началось с внимательного изучения и анализа так называемых журнальных жанров. Предметом его пристального внимания стали не только американские, но и английские (и даже в первую очередь английские) журналы, все еще служившие образцом для американских читателей, писателей, критиков и издателей. Относительно подробный перечень этих журналов мы находим в одном из ранних рассказов По, относящихся, по его собственному определению, к «сатирам» («Страницы из жизни знаменитости»). Это — «Ежеквартальное обозрение», «Вестминстерское обозрение», «Иностранное обозрение», «Эдинбургское обозрение», «Дублинский журнал», «Журнал Бентли», «Журнал Фрэзера», «Журнал Блэквуда».

Двадцатидвухлетний Эдгар По прилежно изучал упомянутые издания именно с целью научиться писать журнальную прозу, популярную у читателей. Он исследовал ее тематику, стилистику, язык, композиционные принципы, пытаясь раскрыть секреты ремесла. Заметим, что он еще не был критиком и редактором и преследовал сугубо прагматическую цель. Однако практические результаты его штудий вышли за пределы утилитарных намерений. Знакомство с журнальной прозой вызывало у него чувство протеста, неудовлетворенности. К намерению научиться писать рассказы «в духе...» примешивалось желание сочинять пародии, «сатиры» и заняться литературно-критической деятельностью. Отсюда два следствия. Первое заключается в том, что изначальное намерение стать прозаиком осложнилось желанием попробовать силы на поприще критика, и, как мы знаем, проба увенчалась блестящим успехом: По сделался

крупнейшим литературным критиком своего времени. Другое следствие в том, что ранние рассказы По оказались в большинстве своем многозначны и неопределены в жанровом отношении. Это полурассказы, полусатиры, полупародии, временами дурно написанные. Подвергая осмеянию недостатки популярных сочинений, По и сам оказывался не свободен от них. Ему пока еще не ведомы законы жанра. Он их только нащупывает. В известном смысле вся ранняя проза Эдгара По — это серия экспериментов, далеко не всегда удачных. Такие рассказы, например, как «Герцог де Л'Омлет», «Без дыхания», «Человек, которого изрубили в куски», могут представить сегодня историко-литературный, биографический интерес, но никак не эстетический. Их художественная слабость очевидна.

Здесь необходимо сделать «кошунственное» замечание по поводу общей оценки новеллистики Эдгара По. Слава основоположника научно-фантастического, детективного и психологического рассказа, автора теории жанра, писателя, создавшего блистательные образцы краткой прозы, как бы окружает сияющим ореолом все его сочинения и невольно порождает представление, будто все семьдесят новелл По — шедевры. Между тем шедевров среди них не так уж много. Писатель часто экспериментировал, и не только в начале творческого пути. Эксперименты не всегда и не сразу приносили успех: лишь десятка два рассказов По являют собой примеры высокого художественного мастерства. Остальные, вероятно, были бы давно забыты, если бы автором их был не знаменитый Эдгар По, а кто-нибудь другой. Но эти два десятка образуют вполне достаточное основание славы По как одного из крупнейших новеллистов мира.

Среди ранних прозаических опытов Эдгара По обращают на себя внимание два взаимосвязанных рассказа — «Как писать рассказ для „Блэквуда“» и «Трагическое положение (Коса времени)». Их объединяет образ рассказчицы (она же героиня) Психеи Зенобии, в котором современники легко угадывали сатирический портрет Маргарет Фуллер — активной участницы трансцендентального клуба, феминистки, организатора и наставницы вечерних «классов» для женщин. Большинство исследователей находит в названных рассказах ироническую критику феминизма и трансцендентализма и тем

удовлетворяется. Спорить тут нельзя, ибо все это в рассказах есть. Но и не спорить невозможно, поскольку трансцендентализм и Маргарет Фуллер — отнюдь не единственные и даже не главные объекты внимания писателя.

«Трагическое положение» — откровенная пародия на популярный в 1830-е годы «рассказ ощущений», известный также под наименованием «рассказа ужасов». Среди журналов того времени именно «Журнал Блэквуда» питал особенное пристрастие к этому жанру, и потому, вероятно, Эдгар По считал его «блэквудовской принадлежностью» (Blackwood article). То обстоятельство, что повествование в рассказе По ведется от лица Психеи Зенобии, не имеет решительно никакого значения, вернее, не имело бы, если бы «Трагическое положение» не было формально привязано к новелле «Как писать рассказ для „Блэквуда“».

В этом «тандеме» главное место занимает первая его часть, которая есть рассказ, сатира, пародия, карикатура, но прежде всего — исследование, иронический анализ самого понятия «рассказ ощущений». Центральную часть повествования занимает монолог г-на Блэквуда, издателя, который объясняет, что такое «рассказ ощущений», содержащий «бездну вкуса, ужаса, чувства, философии и эрудиции... много огня и пыла и достаточную дозу непонятого». Он перечисляет характерные темы, описывает «приемлемые» ситуации, толкует о «подходящих» фактах. Значительную часть его рассуждений занимают вопросы повествовательного тона и манеры изложения. Он демонстрирует удачные приемы, способы сравнения, образцы «эрудиции» и т. д. и т. п. Иными словами, за бурлескной речью г-на Блэквуда стоит энергичная работа критической мысли Эдгара По, выявляющей инвариант, структурную схему, «рецепт» блэквудовского «рассказа ощущений». «Коса времени» — ироническая демонстрация того, что может получиться, если применить рецепт на практике.

Пародии и «сатиры» Эдгара По, взятые сами по себе, могут внушить обманчивое впечатление, будто писатель не признавал рассказа ощущений, отрицал этот жанр как таковой. Между тем, дело обстоит значительно сложнее. Писатель, строивший насмешки над «Блэквудом», в своем собственном творчестве исходил именно из «блэквудовской» традиции. Чудовищные преступления, переселение душ, месмерические откровения, путе-

шествия во времени, фатальные трагедии — все эти вполне «блэквудовские» мотивы и предметы сплошь и рядом возникают в прозе По отнюдь не в сатирическом контексте. Его новеллы перегружены «ученостью», переполнены французскими, немецкими, итальянскими, испанскими, греческими, латинскими, древнееврейскими фразами и выражениями, цитациями из всевозможных известных, малоизвестных и вовсе неизвестных авторов. Почти все они требуют обстоятельного комментария — исторического, лингвистического и реального. «Блэквуд» цепко держал Эдгара По, и смысл деятельности последнего заключался не в отрицании традиции, а в ее преобразовании.

Если окинуть общим взором раннюю прозу Эдгара По, то есть рассказы, написанные между 1831 и 1837 годами, то нетрудно заметить, что наряду с «чистыми» пародиями встречаются сочинения, о которых невозможно сказать с определенностью, «в шутку» они написаны или «всерьез». Ироничность повествования в них не обладает абсолютностью, но имеет степени концентрации. Временами она очевидна и несомненна, временами — приглушена, а то и вовсе пропадает. И если, скажем, «Герцог де Л'Омлет» или «Без дыхания» — новеллы недвусмысленно ироничные и пародийные, то относительно «Свидания» или «Метценгерштейна» мы не можем быть вполне уверены, в «Беренике» пародийный элемент едва ощущается, а в «Морелле» его нет вовсе. По-видимому, правы те критики, которые полагают, что, сочиняя пародии и «сатиры», Эдгар По учился писать серьезную прозу и что в ранних его опытах, какова бы ни была их стилистика, кристаллизовался жанр психологической новеллы.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Тяготение Эдгара По к катастрофическим сюжетам, мрачным событиям, зловещей обстановке, общей атмосфере безнадежности и отчаяния, к трагическим трансформациям человеческого сознания, охваченного ужасом и теряющего контроль над собой, — все эти особенности его прозы побудили некоторых неосторожных и неглубоких критиков объявить его эскепистом и трактовать его творчество как явление, существующее «вне времени и вне пространства», Так, например,

Дж. В. Крутч ничтоже сумняшеся утверждал, что у По «столь же мало общего с Уиттьером, Лоуэллом, Лонгфелло или Эмерсоном, как и с английским восемнадцатым или девятнадцатым веком. Его сочинения никоим образом не связаны ни с внешней, ни с внутренней жизнью людей, их невозможно объяснить ни на основе каких-либо социальных или интеллектуальных тенденций, ни как выражение духа времени». Несостоятельность подобного взгляда очевидна. В свое время Крутч резко и убедительно возразил Эдмунд Уилсон, заметивший, что «нельзя даже и помыслить, будто По был чужд духу первой половины XIX века. Напротив, он был несомненно одной из самых типичных фигур в романтизме и был весьма близок к своим европейским современникам»⁵.

Очевидно, что интерес Эдгара По к «ужасной» прозе, к «рассказу ощущений» никак не выводит его за пределы романтизма. Он сознавал тесную связь своих интересов с общеромантическим движением в области прозы и, отстаивая в переписке с издателями эстетическую «законность» своих опытов, апеллировал к авторитету Кольриджа и Де Квинси.

Другие критики, напротив, не только признают соответствие «ужасных» рассказов По эстетической норме романтической прозы, но, следуя традиции, установившейся еще при жизни писателя, возводят его новеллы к немецким источникам. Такой взгляд имеет некоторые основания, хотя и он не отличается необходимой точностью. Указанная традиция восходит к переписке По с редактором «Южного литературного вестника» Джеймсом Хитом по поводу рассказа «Падение дома Ашеро́в», который По предложил владельцу журнала Уайту на предмет опубликования. «Уайт опасается, — писал Хит, — что рассказ не только займет больше места, чем мы можем под него отвести, но... что самый предмет повествования не представит интереса для большинства читателей. Он думает, что публика утратила вкус к рассказам немецкой школы, хотя бы и написанным с большой силой и талантом... я тоже весьма сомневаюсь, что дикие, невероятные и ужасные рассказы будут впредь пользоваться популярностью в Америке»⁶.

Случилось так, что все рассуждения о «германизме» По оказались привязаны именно к этому его рассказу. Критики обнаружили некоторое сходство между «Падением дома Ашеро́в» и сочинением Гофмана «Майорат».

Оно, правда, невелико и ограничивается именем главного героя (Родерик) и некоторыми второстепенными деталями сюжета, но все же существует. Известно, что По не читал гофмановский «Майорат», однако не подлежит сомнению, что он внимательно проштудировал посвященную Гофману статью Вальтера Скотта «О сверхъестественном в беллетристических сочинениях», где можно найти подробный пересказ «Майората» и даже довольно длинные цитаты из него в английском переводе. Критики утвердились в мысли о зависимости прозы По от Гофмана. Заодно припомнили восхищение, с которым По отзывался об «Ундине» Ламотт-Фуке и о повестях Тика. К этой картине подверстали еще один факт: еще в начале 1830-х годов По собрал написанные им рассказы под общим названием «Одиннадцать арабесок». Тогда ему не удалось напечатать их, но первый его сборник, увидевший свет, назывался «Гротески и арабески». Название это возникло, по-видимому, не без влияния все той же статьи Вальтера Скотта, где, между прочим, дана следующая характеристика гофмановского стиля: «Гротески в сочинениях Гофмана напоминают арабески в живописи». Вообще мысль о некоем типологическом родстве, а может быть, и прямой зависимости новеллистики По от творчества Гофмана к концу XIX века сделалась в критике общим местом. Многим литераторам, особенно за пределами Америки, представлялось вполне натуральным именовать Эдгара По «американским Гофманом». Грешила этим и русская дореволюционная критика.

Соображение о «германском начале» в новеллистике По, столь соблазнительное и, на поверхностный взгляд, убедительное, требует все же серьезных уточнений. Начать хотя бы с пресловутого письма Хита. Понятие «немецкая школа», к которому он прибегает для характеристики повествовательных жанров, будто бы утративший интерес в глазах американской читающей публики, имеет лишь отдаленное отношение к немецкой романтической прозе. «Дикие, невероятные и ужасные рассказы», к коим ему угодно было причислить (по непонятным причинам) «Падение дома Ашеров», возникли вовсе не как следствие подражания германским образцам, но как результат жалкого эпигонства, бездарной спекуляции на тех особенностях немецкой романти-

ческой эстетики, которую сами немцы именовали «ночной стороной творчества». Великий сказочник Гофман перевернулся бы в гробу, узнав, что его считают прародителем сочинений, смакующих сенсационные ужасы, гробокопательство, преждевременные похороны и прочие страсти в духе «Журнала Блэквуда».

Что же касается близости Эдгара По к немецким романтикам, к творениям того же Гофмана, Тика, Новаллиса, — это совсем другой вопрос. Наличие такой близости бесспорно, но она не выходит за рамки общего воздействия немецкой философии и литературы на эстетику европейской и американской романтической прозы.

С этой точки зрения небезынтересно пристрастие Эдгара По к понятию «арабеск», которым он пытался обозначить рассказы первого (так и не увидевшего свет) сборника и которое вошло составной частью в название двухтомника, опубликованного в 1839 году. Исследователи полагают, что самая возможность использования термина «арабеск» в названии была подсказана ему упоминавшейся уже статьей «О сверхъестественном в беллетристических сочинениях», где Вальтер Скотт уподоблял гротески Гофмана арабескам в живописи. Возможно, они правы. Но не в этом суть. Суть в том, что Вальтер Скотт обратился к понятию «арабеск» для определения особой романтической образности, которая была характерна для Гофмана, но не одного только Гофмана. Термин «арабеск» в первые десятилетия XIX века далеко отошел от первоначального смысла, обозначавшего орнамент, в котором сплетались цветы, листья, стебли, фрукты, образуя причудливый узор, или указывающего на общую принадлежность к арабскому стилю. Он проник в музыку, живопись, танец, поэзию и стал обозначать множество вещей, но прежде всего фантастичность, причудливость, необычность и даже странность. Многие, в том числе и Вальтер Скотт, обнаружили некое сходство в понятиях «арабеск» и «гротеск» и произвольно сближали их до той степени, когда стиралась всякая грань между ними.

Было ли наблюдение Скотта открытием, поразившим современников, или же он воспользовался уже распространенным представлением, но в критической литературе этой поры приложение термина «арабеск» к прозе Гофмана стало вполне обычным делом. Напомним, к примеру, что гоголевские «Арабески» при своем появлении в 1835 году были восприняты критикой как

подражание Гофману. Правда, в более позднее время критики усмотрели в них также влияние Мэтьюрина, но это не меняет дела. Понятие «арабеск» воспринималось современниками как эстетическая категория, характеризующая некоторые особенности романтической прозы, преимущественно в области стиля.

Эдгар По с его аналитическим складом ума и стремлением к рационалистической четкости в эстетике не мог удовлетвориться расплывчатой трактовкой означенных категорий и постарался внести в них большую определенность, хотя бы применительно к собственному творчеству. Для него различие между понятиями «гротеск» и «арабеск» — это различие в предмете и методике изображения, опирающееся в исходной точке на кольриджевскую концепцию воображения и фантазии. Гротеск он мыслил как преувеличение тривиального, нелепого и смехотворного до масштабов бурлеска; арабеск — как преобразование необычного в странное и мистическое, пугающего — в ужасное. Подчеркнем, что возникновение гротеска, по мысли По, — это процесс, в котором осуществляется количественное изменение материала — концентрация, преувеличение, «возвышение», тогда как рождение арабеска сопряжено с его качественным превращением.

Сам По признавал, что среди его «серьезных» новелл преобладают арабески. При этом он, очевидно, имел в виду эстетическую доминанту повествования. Выделить в его творчестве гротески или арабески в чистом виде невозможно. Между этими категориями нет непреодолимой границы. Обе стилистические стихии органически сосуществуют внутри многих произведений По.

Таким образом, «ужасные» или психологические новеллы По, несмотря на отдельные черты типологического сходства с некоторыми направлениями в европейской романтической прозе, не могут быть возведены непосредственно к «германской школе», ни в том случае, когда под этим термином подразумеваются эпигонские сочинения, печатавшиеся в английских и американских журналах, ни в том — когда имеется в виду творчество немецких романтиков. В предисловии к «Гротескам и арабескам» об этом сказано вполне отчетливо: «Тот факт, что «арабески» преобладают среди моих серьезных рассказов, побудил некоторых критиков обвинить меня, хоть и беззлобно, в том, что им угодно было назвать «германизмом» и мрачностью. Обвинение это

несет на себе печать дурного вкуса... Допустим на мгновение, что в «фантастических рассказах» и в самом деле есть нечто «германское» или как его там. Значит, «германизм» — в духе времени... По сути дела, в сборнике нет ни одного рассказа... в котором исследователь мог бы обнаружить отчетливые признаки того псевдоужаса, который мы привыкли именовать немецким... Если предмет многих моих сочинений и является ужас, то это не германский ужас, а ужас души, имеющий законные источники и ведущий к законным следствиям»⁷. Очевидно, что под «законными источниками» следует понимать жизненный материал, а под «законными следствиями» — результат его эстетического преобразования, претворение в художественную реальность. Руфус Гризволд и некоторые его последователи пытались, правда, трактовать слова По в психобиографическом смысле и утверждали, что речь в них идет об ужасе души самого писателя. В свое время подобное представление распространилось широко и следы его обнаруживаются даже в русской критике второй половины XIX века. Так, например, Н. В. Шелгунов писал в 1874 году: «По как писатель любопытен именно в том отношении, что он умеет необыкновенно тонко анализировать свою душу в те страшные моменты, когда ею овладевает чувство разрушения. По умеет выследить во всех мелочах болевое, ненормальное состояние собственной души и все это ненормальное, болевое, ужасное и уголовное воссоздать с такою живостью и яркостью в душе читателя»⁸. Этот взгляд, однако, не выдержал проверки фактами. Сегодня мы скорее склонны согласиться с точкой зрения Ренэ Уэллека, автора всемирно известной теории литературы, что По «не допускал и мысли, что все эти кошмары роятся в его собственной душе, поскольку видел себя литератором-инженером, способным управлять чужими душами».

В сущности говоря, тема трагического столкновения человеческого сознания, воспитанного в духе гуманистических идеалов, с новыми нравственными тенденциями, возникающими в ходе прогресса буржуазной цивилизации США, была, так сказать, универсальной темой в американском романтизме. Она была равным образом актуальна для всех регионов страны, хотя, конечно, повсюду имела свою местную специфику. Социальные, исторические, нравственные аспекты этой темы разрабатывали в своем творчестве Ирвинг, Купер, Мелвилл,

Готорн и многие другие. В творчестве Эдгара По она получила психологическое преломление.

По был первым американским писателем, который уловил в новых тенденциях угрозу бездуховности, опасность, равным образом сопутствующую коммерциализму «серединных штатов», деловитому практицизму новоанглийского пуританства и «новому аристократизму» Юго-Запада. Предметом внимания Эдгара По стала душа человеческая, ужаснувшаяся при столкновении с миром, в котором для нее не оставалось места. Отсюда боль и болезнь души, отсюда ее страх и ужас как объекты внимательного художественно-психологического исследования. А результаты исследования, зависели, разумеется, от общей философско-эстетической позиции писателя, от его взгляда на мир, на человека, на предназначение искусства.

Опыт многочисленных исследований, предпринятых в разное время американскими специалистами и их зарубежными коллегами, настойчиво говорит нам, что всякие попытки однозначно определить мировоззрение и самый тип сознания Эдгара По обречены на неуспех. Его общественные, философские и эстетические представления обладают высокой степенью сложности, внутренней противоречивости и нестабильности. Элементы материалистического миропонимания вписываются здесь в общеидеалистическую концепцию природы, рационалистическая логика вполне мирно сосуществует с интуитивизмом, стихийная диалектика мышления прорывается сквозь метафизические построения, удивительные научные прозрения, опережающие век, сочетаются с непостижимой приверженностью к консервативным убеждениям и т. д. Все это справедливо применительно к мирозерцанию По, взятому в общем виде, но особенно отчетливо выявляется в сфере его представлений о человеке, человеческом сознании и той его нравственно-эмоциональной области, которую в XIX веке было принято именовать душой.

Впрочем, невзирая на всю сложность и противоречивость, сознание По обладает неким диалектическим единством, общей направленностью, или, лучше сказать, общей тональностью: его взгляд на мир пессимистичен, его сознание — трагично. Заметим, что пессимизм и трагическое мироощущение не были исключительным до-

стоянием Эдгара По, но являли собой характерные приметы позднеромантической идеологии в США, отчетливо наблюдаемые в творчестве крупнейших художников эпохи — Натаниеля Готорна и Германа Мелвилла. Вместе с тем, сознание Эдгара По обладало неповторимой индивидуальностью, обусловленной как своеобразием личности писателя, так и обстоятельствами, в которых оно формировалось и функционировало.

Напомним, что Эдгар По родился, вырос, сформировался как мыслитель, художник и критик на «аристократическом» Юге Америки (преимущественно в штате Виргиния), судьбу которого он неустанно оплакивал. Он считал себя виргинцем и гордился этим. Последние же двенадцать лет — самое плодотворное время его жизни — он провел в Филадельфии и Нью-Йорке, то есть в самом сердце буржуазной, деловой, коммерческой Америки, чьи политические идеалы, жизненный уклад и нравственные принципы он глубоко презирал.

Нас не должно удивлять, учитывая сказанное выше, настойчивое присутствие в рассказах По мотивов смерти, упадка, разрушения, деградации, страха перед жизнью. Они составляют резкий контраст общему духу американской национальной жизни, но вполне согласуются с атмосферой виргинского «декаданса».

Ощущение угасания, бесперспективности, бесцельности, характерное для интеллектуальной атмосферы современной По Виргинии, окрасило собой все мироощущение писателя, легло в основу созданного его воображением вневременного и внепространственного мира, в котором бьется в трагическом надрыве охваченная страхом, или, более того, ужасом, человеческая душа.

Одним из классических образцов психологического рассказа Эдгара По принято считать «Падение дома Ашеров» — полуфантастическое повествование о последнем визите рассказчика в старинное поместье своего приятеля, о странной болезни леди Маделин, о еще более странной психической болезни Ашера, о таинственной внутренней связи между братом и сестрой и сверхтаинственной связи между домом и его обитателями, о преждевременных похоронах, о смерти брата и сестры и, наконец, о падении дома Ашеров в сумрачные воды озера и о бегстве рассказчика, едва спасшегося в момент катастрофы.

«Падение дома Ашеров» — сравнительно короткое произведение, отличающееся обманчивой простотой и ясностью, за которыми скрываются глубина и сложность, не допускающие схематизма в истолковании этого рассказа. Не один критик обжегся на попытке осмыслить «Падение дома Ашеров», подходя к изображенным здесь событиям с точки зрения житейской (или даже научной) логики и пытаясь увидеть в характерах, обстоятельствах, сюжете этого рассказа некое прямое отражение действительности.

Художественный мир этого произведения не совпадает с миром повседневности. Он существует по иным законам, в нем действуют иные силы, и, хотя, в конечном счете, он может быть возведен к реальному миру, реальность здесь пересоздана в столь высокой степени, что не может быть напрямую соотнесена с эмпирическим опытом современников писателя. Бесполезно задаваться вопросами, которыми вот уже много лет задаются критики разных школ и направлений: в чем причина болезни Ашера? Почему он заживо похоронил свою сестру? Почему он боялся сказать об этом и молчал много дней? Каким образом заживо погребенная Маделин выбралась из подземелья? Почему дом Ашеров рухнул в воду почти в тот же самый момент, когда умерли последние его владельцы?

Сама постановка этих вопросов предполагает наличие в произведении тривиальных причинно-следственных связей, которых в нем нет. Не находя ответов внутри рассказа, критики «домысливают» его, обнаруживая временами незаурядную фантазию. Некоторые (Л. Кендал) ⁹ высказывают предположение, что леди Маделин — вампир, и видят в этом главный ключ к пониманию сюжета; другие (Дж. Хилл) ¹⁰ считают, что некоторые эпизоды следует воспринимать как галлюцинации Ашера, рассказчика или как «двойные галлюцинации» того и другого; третьи (Д. Лоуренс, М. Бонапарт) видят первопричину всех трагических событий в мотиве инцеста, противоестественного эротического взаимовлечения брата и сестры, якобы присутствующем в рассказе; четвертые пытаются добраться до истинного смысла, предположив, что в произведении показан всего один характер, представленный в трех своих ипостасях через образы Родерика, Маделин и рассказчика, и т. д., и т. п. Нет необходимости доказывать, что подобные домыслы есть следствие философских перекосов современ-

ного буржуазного литературоведения и никакого отношения к замыслу Эдгара По не имеют.

Выше мы отнесли «Падение дома Ашеров» к психологическим рассказам. Правильнее было бы сказать, что это рассказ психологический и страшный. С одной стороны, главным предметом изображения в нем служит болезненное состояние человеческой психики, сознание на грани безумия, с другой — здесь показана душа, трепещущая от страха перед грядущим и неизбежным ужасом.

Общепризнано, что чтение рассказа об Ашерах возбуждает в читателе тревожные, пугающие эмоции. Верный принципу «единства эмоционального эффекта», автор ведет повествование через рассказчика, функция которого состоит главным образом в том, чтобы служить своеобразным фильтром, допускающим до читателя сравнительно узкую часть спектра человеческих чувств и ощущений. Рассказчик не просто описывает обстановку, ситуацию и события, но одновременно излагает собственную эмоциональную реакцию, как бы устанавливая тем самым некую общую тональность для читательского восприятия текста. Доминирует в этой тональности чувство тревоги и безнадежно мрачного отчаяния.

При выявлении глубинного смысла «Падения дома Ашеров» вопрос об истоках «ужаса души» приобретает принципиально важное значение. Дом Ашеров, взятый в его символическом значении, — это своеобразный мир, пребывающий в состоянии глубокого распада, угасающий, мертвеющий, находящийся на пороге полного исчезновения. Когда-то это был прекрасный мир, где жизнь человеческая протекала в атмосфере творчества, где расцветали живопись, музыка, поэзия, где законом был Разум, а властелином — Мысль. Теперь дом Ашеров обезлюдел, пришел в запустение и приобрел черты полуреальности. Жизнь ушла из него, оставив только овеществленные воспоминания. Трагедия последних обитателей этого мира проистекает из непреодолимой власти, которую Дом имеет над ними, над их сознанием и поступками. Они не в силах покинуть его и обречены умереть, заточенные в воспоминаниях об идеале. Всякое соприкосновение с реальностью для них болезненно, и живут они в страхе перед ужасом, который может поразить их при столкновении с действительной жизнью. Как говорит Родерик Ашер, его страшит не опасность, а ее «абсолютный результат» — ужас. Он предрекает себе

потерю разума и самой жизни в борьбе с «мрачным фантазмом — страхом». В финале рассказа предчувствие его сбывается: он гибнет, пораженный ужасом и безумием, и самый Дом Ашеро́в рушится в мертвые воды черного озера.

Современные исследователи нередко пытаются трактовать «Падение дома Ашеро́в» как аллегорию или, в лучшем случае, как романтическое повествование, в символике которого запечатлены некоторые конкретные черты жизни Америки 1830-х годов. Так, например, М. Хоффман предлагает видеть в Доме Ашеро́в «олицетворение Просвещения с его гармонией чувств и разума», а в разрушении его — символ «гибели просветительской цивилизации»; Харви Аллен, со своей стороны, связывает Дом Ашеро́в со «старинными разрушающимися поместьями, стоящими посреди болот, мрачных лесов и озер» Южной Каролины, которые Эдгар По мог видеть во время прохождения военной службы, и т. д. Едва ли столь прямолинейное соотнесение рассказа По с конкретными обстоятельствами американской жизни правомерно, но общее направление мысли здесь не лишено оснований. Бесспорно, что в Родерике Ашере запечатлен (в психологически сконцентрированном виде) особый тип трагического сознания, связанного с некоторыми аспектами духовной жизни США и во многом близкого самому Эдгару По. Речь идет о сознании, воспитанном в духе преклонения перед гуманистическим идеалом Просвещения; о сознании, остро и болезненно переживающем столкновение с циничной моралью и неписаными установлениями «делового мира». Оно постепенно трансформировало прошлое в некий идеал, и чем выше была степень идеализации, тем трагичнее мыслился его распад и тем большее оказывалось столкновение с действительностью.

Первоначальная идея, замысел «Падения дома Ашеро́в» в большой степени опирается на духовный и эмоциональный опыт писателя, которого судьба вынудила жить и вести жестокую борьбу за существование в глубоко ненавистной ему атмосфере коммерческой цивилизации и который жестоко страдал от необходимости подчинять свой дух, свою мысль, свой талант, саму жизнь свою ее корыстным законам.

«Ужас души», подвергающийся художественному исследованию и воспроизведению в «Падении дома Ашеро́в», относится к той области человеческих эмоций, ко-

тору принято обозначать понятием «страх», и сама новелла стоит в длинном ряду других рассказов Эдгара По, рисующих страх человека перед жизнью и перед смертью. Достаточно вспомнить героя «Рукописи, найденной в бутылке», застывающего от ужаса «перед единоборством ветра и вод», когда вокруг «только тьма вечной ночи и хаос волн», когда «оставлено мало времени для раздумий о судьбе»; или — «человека толпы», который не в силах оставаться с жизнью один на один и в страхе мечется по улицам, лишь бы не оставаться в одиночестве; или — «старика», пережившего смертельный ужас низвержения в Мальстрем и дрожащего теперь от малейших проявлений жизни; или — героя «Колодца и маятника», трижды в течение одной ночи встречающего смертный час; или — непредставимый ужас заживо погребенного человека («Преждевременные похороны», «Бочонок Амонтильядо»).

Однако «Падение дома Ашеров» отличается от них особым синтетизмом, психологической сконцентрированностью, трактовкой предмета на более высоком уровне. Это, если можно так выразиться, суперновелла, рисующая уже не страх перед жизнью или страх перед смертью, но страх перед страхом жизни и смерти, то есть особо утонченную и смертоносную форму ужаса души. По-настоящему оценить это произведение можно лишь на фоне других психологических рассказов По, где проблема поставлена проще и не столь широко. Впрочем, простота не относится к числу характерных особенностей психологической «новеллистики По».

Соотнесенность творчества По с жизнью американского Юга и духовным климатом Виргинии — факт бесспорный и убедительно доказанный. «Южные корни» и в самом деле объясняют многое в необычном и сложном творческом сознании этого писателя. Вместе с тем нельзя согласиться с биографами и критиками, которые пытаются целиком расположить творчество По в русле так называемой южной традиции. Каково бы ни было влияние виргинской атмосферы на мировосприятие Эдгара По, он остается художником национального масштаба, чье творчество питала общеамериканская действительность, чья художественная мысль билась над решением проблем отнюдь не регионального значения.

Жизнь Америки 1830—1840-х годов, нарастание экономических и политических противоречий, обострение внутренних конфликтов, большие и малые кризисы, изменение нравственной атмосферы — все это предвещало наступление новой, тревожной эпохи общенациональных потрясений. Разумеется, никто не мог еще предсказать, что в начале шестидесятых годов разразится гражданская война, но обстоятельства, приведшие к ней, накапливались, и многих американских романтиков мучило предчувствие грядущей катастрофы, возможным последствием которой могло стать уничтожение главных завоеваний революции.

В русле романтического мировоззрения возникла некая связь между личностью американца и судьбой государства. На то имеется ряд причин, и не последнее место среди них занимает распространение в Америке исторических романов Вальтера Скотта, взорвавшие закостеневшие представления касательно обстоятельств и сил, формирующих индивидуальную судьбу человека. Великий шотландец открыл закон причастности человека к истории, обусловленность каждой отдельной судьбы общим ходом исторического процесса. В доромантическом сознании история и человек существовали раздельно. Вальтер Скотт соединил их. Под его пером история впервые предстала не как история королей и полководцев, но как история народов.

Идея взаимообусловленности отдельной человеческой судьбы и исторического процесса оказалась одним из самых плодотворных достижений социально-философской мысли XIX века. Она тотчас завладела художественным мышлением эпохи и натолкнула его на множество новых открытий. Она стимулировала постановку целого ряда проблем, неизменно привлекавших к себе внимание писателей, художников и мыслителей в последующие несколько десятилетий.

Поставив в связь историю и человека, Вальтер Скотт как бы подтолкнул своих последователей к размышлениям о возможной зависимости между личностью и обществом, индивидуальным сознанием и общественным состоянием, характером и социальной средой. Эти размышления лежат в основе методологической эволюции литературы середины и второй половины XIX века. В них — один из важных источников эстетики позднего романтизма, критического реализма и натурализма. Разумеется, тут не было одномоментного переворота.

Сложный процесс духовного развития был растянут в историческом времени и протекал под воздействием многообразных экономических, социальных, идеологических факторов, вступавших в действие в разное время, при разных обстоятельствах. Но это несколько не умаляет значение открытия, сделанного Скоттом.

В тридцатые — сороковые годы XIX века американские романтики уже не сомневались не только во взаимосвязанности индивидуальной человеческой судьбы и истории, но и в наличии некоторой связи между человеческой личностью и состоянием общества, между индивидом и государством. Правда, им было не вполне понятно основное направление этой связи. Среди возможных вариантов они, естественно, выбирали тот, который был ближе к романтической идеологии. Отсюда убеждение, что состояние общества и судьба государства в огромной степени зависят от личности его граждан. В их глазах индивидуальное сознание представлялось ключом к выявлению закономерностей социально-исторического процесса.

Пройдет совсем немного времени и литература начнет объяснять характер и судьбу человека состоянием общества и местом, которое человек в нем занимает. Социальная обусловленность сознания и поведения индивида делается общим местом. Но в тридцатые — сороковые годы XIX века, несмотря на отдельные прозрения и догадки, зависимость в целом представлялась обратной. Именно поэтому личность американца сделалась предметом пристального внимания многих выдающихся писателей-современников. В разных аспектах и с разных точек зрения ею занимались трансценденталисты, романисты и новеллисты Новой Англии, писатели Юга, литераторы Филадельфии и Нью-Йорка. Одни интересовались политическими убеждениями современника, других притягивали к себе общественные нравы и нравственность индивидуума, третьи занимались исследованием нравственного прогресса американского общества, используя уроки национальной истории. Несколько преувеличенное представление о роли индивидуума в социально-историческом процессе не должно нас удивлять. Мы имеем дело с романтическим мировосприятием, в котором индивидуализм, как известно, образует один из краеугольных камней.

С этой точки зрения, деятельность Эдгара По органично вписывается в общую картину литературной жиз-

ни Соединенных Штатов. Он тоже изучал человеческую личность, но не в сфере ее нравственных проявлений, ее философских представлений или деятельности политического сознания, а в наиболее сложной области — области психологии. Лишь немногие современники По дерзали прикоснуться к этой труднейшей проблеме. Может быть, один только Натаниель Готорн — талантливый исследователь пуританских нравов Новой Англии — решился затронуть проблему психологических оснований нравственности и общей связи между нравами и психикой. И это неудивительно. Философия, социология, политика, нравственность давно уже стали законным предметом и материалом художественной литературы. Существовали традиции, восходящие к античности, средневековью, Возрождению, Просвещению. Иное дело психология личности. Она была новой, неизведанной областью. Тут не существовало традиций, не было опыта, накопленного веками. Может быть, единственным гением, прикоснувшимся к этой проблеме в минувшие эпохи, был Шекспир. То, что делал Эдгар По, было новым, не вполне понятным, и, как это часто бывает, вызывало недоумение, неудовольствие и даже протест со стороны современников. Оттого-то многие из них с такой легкостью согласились с интерпретацией психологических рассказов По, предложенной Гризволдом, — безумец пишет о себе.

Вместе с тем интерес Эдгара По к психологическим аспектам деятельности человеческого сознания не должно возводить исключительно к специфике американской национальной жизни середины XIX столетия. Он имеет более широкое основание и несомненно связан с некоторыми общими принципами романтической идеологии и философии, привлекавшими внимание как американских, так и европейских мыслителей.

Одной из центральных проблем в философской этике романтизма был вопрос о свободе воли, который возник в свое время как неизбежное следствие социального развития человечества в эпоху буржуазных революций. Просветительский взгляд на вещи, опиравшийся на опыт предшествующих эпох, полагал рационалистическую этику достаточным основанием свободного волеизъявления в рамках новой общественной структуры,

которая мыслилась как воплощение социальных идеалов Просвещения.

Буржуазно-демократические республики и конституционные монархии XVIII—XIX веков не оправдали надежд. Разрушив веками установленную социальную иерархию, упразднив законы, несправедливость которых с точки зрения просветительской идеологии была очевидна, человечество не обрело желанной свободы. Осознание этого факта составляет один из опорных моментов романтического мировоззрения. Здесь имеется, однако, оттенок, который необходимо учитывать. Несвобода человеческой личности в условиях феодальной общественной структуры была такого свойства, что поддавалась рационалистическому анализу и точной оценке в свете просветительских понятий о нравственности. Зависимость же человека в рамках капиталистических отношений, в обстоятельствах буржуазно-демократического общества, отлитого в форму республиканского государства, приобрела столь сложный, мистифицированный характер, что никакому рационалистическому анализу не поддавалась. По видимости человек был свободен поступать сообразно своим понятиям о должном и строить собственную судьбу в соответствии с доступными ему представлениями о счастье, благополучии, высшей целесообразности. На самом же деле личность ощущала свою ежедневную, ежечасную зависимость и полную невозможность свободного волеизъявления. Скованность, всесторонняя связанность человеческой воли была очевидным и бесспорным фактом, природа же этой несвободы ускользала от понимания, казалась таинственной и фатальной.

За минувшие тысячелетия человечество ценой бесчисленных жертв и страданий выработало комплекс социальных, политических, нравственных представлений и понятий, которые, казалось, должны были ему обеспечить счастливое существование. Требовалось только одно: поступать в соответствии с этими понятиями. Но тут в дело вмешивались непостижимые силы и причины. Человек оказывался вынужден поступать не в соответствии, а вопреки тому, что считал правильным и должным. Между свободной волей и обстоятельствами возникал конфликт, который неукоснительно решался в пользу обстоятельств и имел столь всеобъемлющий характер, что невольно наталкивал на мысль о фатальном бессилии личности. Отсюда бесконечные модификации

идеи рока, фатальной и трагической неизбежности в эстетике романтизма. Отсюда же и попытки выяснить природу «высших» сил, детерминирующих поведение человека вопреки его свободной воле. Мелвилл искал их в непостижимых законах мироздания, символизированных в равнодушной мощи белого кита, Готорн — в алогичном детерминизме кальвинистской догматики, Купер — в «извращениях» цивилизации, уклоняющейся от предначертаний и мудрых законов Природы, воплощающей божественное начало. Все они остро ощущали расхождение между нравственным сознанием личности и ее практическими действиями, между идеальными намерениями и конкретными поступками. Некоторые искали объяснения этому вне пределов индивидуального сознания. «Болезнь века», поражающая человеческую душу, с их точки зрения, действовала извне. Другие, как Готорн и Эдгар По, считали, что она гнездится в самом человеке, что это есть именно болезнь души. Отсюда характерное для По пристальное внимание к душевным аномалиям, к психической патологии, к разным «степеням безумия».

Одна из психологических загадок, постоянно привлекавших к себе внимание Эдгара По, — тяготение человека к нарушению запрета, та самая сладость запретного плода, которая многократно отразилась в легендах, сказках, преданиях разных народов и даже в художественной литературе. Человеку смертельно хочется именно того, чего нельзя: съесть яблоко с древа познания, выпустить из бутылки джина, открыть комнату в замке Синей Бороды, сорвать прекрасный цветок и т. п. Эдгара По не интересовали сказки и легенды. В «синдроме Евы» его занимал лишь один аспект — тяга к нарушению морального и социального запрета, в которой он усматривал отклонение от психической нормы. Этот феномен он именовал «бесом противоречия» (*Imp of perversé*). «Философия совершенно игнорирует это явление, — писал он. — Я же скорей усомнюсь, есть ли у меня душа, чем в том, что потребность перечить заложена в нашем сердце от природы — одна из тех первозданных и самых неотъемлемых наших особенностей, в которых начало начал всего поведения человеческого. Кто же не ловил себя сотни раз на подлости или глупости, на которые нас подбило только сознание, что так поступать не положено?»¹¹

Одно из наиболее впечатляющих художественных воплощений «беса противоречия» — рассказ «Черный кот», герой которого повесил на суку своего любимца, «повесил, а у самого слезы ручьем, и раскаяние гложет сердце; повесил его, *потому что* знал, как он любит меня, и *потому что* понимал, что он ничем передо мной не провинился; повесил его, *потому что* знал, что это — грех, смертный грех, и я почти наверняка обрекаю свою бессмертную душу на такую отверженность, что на меня, если такое мыслимо вообще, уже не простирается даже не знающее границ всепрощение всемилостивого всевысказующего господя»¹². Столь же острое проявление «беса противоречия» мы находим в рассказе «Сердце-обличитель», в котором герой (он же повествователь) рассказывает о том, как убил старика. Ключевым в рассказе является второй абзац: «Затрудняюсь определить, как этот замысел пришел мне на ум; но как только возник, мне не стало от него покоя ни днем, ни ночью. Сам старик тут был ни при чем. Никакого взрыва ненависти не было и в помине. Я любил старика. Он мне ничем не досадил. Не обидел меня ни разу. На деньги его я не зарился».

В новеллистическом наследии Эдгара По немало рассказов, где «бес противоречия» являет собой одну из наиболее существенных психологических мотивировок поведения героя, совершающего запретные поступки — от невинных прегрешений до человекоубийства. Писатель, видимо, сознавал свою несколько необычную приверженность к означенной идее и счел необходимым изложить ее более подробно, нежели это сделано в его рассказах. Так появилось его знаменитое эссе «Бес противоречия» (1845), напечатанное в «Журнале Бертона». Оно содержит подробную дефиницию понятия: «Это — *mobile* * без мотива, мотив не *motivirt* **. По его подсказу мы действуем без какой-либо постижимой цели... мы поступаем так-то именно потому, что так поступать *не должны*. Теоретически никакое основание не может быть более неосновательным; но фактически нет основания сильнее. С некоторыми умами и при некоторых условиях оно становится абсолютно неодолимым. Я столь же уверен в том, что дышу, сколь и в том, что сознание вреда или ошибочности данного действия

* Побудительная причина (*фр.*).

** Мотивированный (*искаж. нем.*).

часто оказывается единственной непобедимой *силой*, которая — и ни что иное — вынуждает нас это действие совершить. И эта ошеломляющая тенденция поступать себе во вред ради вреда не поддается анализу или отысканию в ней скрытых элементов»¹³.

Необходимо подчеркнуть, что, хотя Эдгар По всячески настаивает на широчайшей распространенности описанного феномена, который как бы превращается в свойство человеческой природы вообще, он, тем не менее, ни на секунду не отказывается от мысли, что здесь мы имеем дело с болезнью, аномалией, отклонением от нормы. Эти два момента положены в основание художественного принципа, определяющего специфику характеров и действия значительного числа «ужасных» новелл писателя.

Повествовательная структура многих психологических (и не только психологических) новелл Эдгара По опирается на традиционную в романтической прозе пару: рассказчик — герой. Так построены знаменитые рассказы о Дюпене, «Падение дома Ашеров», «Человек толпы», «Золотой жук», «Спуск в Мальстрем», «Свидание» и т. д. Рассказчик олицетворяет нравственно-психологическую «норму», герой — отклонение от нее. Однако в большинстве случаев рассказчик и герой — одно лицо. В нем воплощены и норма, и отклонение, а повествование приобретает характер самонаблюдения. Отсюда со всей неизбежностью вытекает раздвоенность сознания героя, которое функционирует как бы на двух уровнях. Одно принадлежит человеку, совершающему поступки, другое — человеку, рассказывающему и объясняющему их. Вспомним, например, «Беренику»:

«Собственная моя болезнь тем временем стремительно одолевала меня и вылилась, наконец, в какую-то еще невиданную и необычайную форму мономании, становившуюся час от часу и что ни миг, то сильнее, и взявшую надо мной в конце концов непостижимую власть. Эта мономания, если можно так назвать ее, состояла в болезненной раздражительности тех свойств духа, которые в метафизике называются *вниманием*. По-видимому... это вообще задача невозможная — дать заурядному читателю более или менее точное представление о той нервной *напряженности интереса* к чему-нибудь, благодаря которой вся энергия и вся воля духа к самососредоточенности поглощается, как было со мной, со-

зерцанием какого-нибудь сущего пустяка»¹⁴. Далее следует подробнейшее описание деталей болезни, увидеть и запечатлеть которые маниакальное сознание было бы не в состоянии. Аналогичные примеры можно сыскать во многих рассказах Эдгара По, в частности в упоминавшемся уже «Черном коте», где содержится суровая, объективная самооценка сознания, отравленного алкоголем («Со временем же, не исключено, что сыщется кто-то поумней и объяснит этот фантазм так, что все окажется проще простого, — ум поспокойнее, тверже, логичней, не мечущийся, не то что у меня, установит в стечении обстоятельств, которое я описываю в священном ужасе, всего лишь ряд причин и следствий, вытекающих друг из друга как нельзя естественней»¹⁵), и вполне четкое и трезвое самонаблюдение над изменениями в психике и поведении («...душевное мое здоровье и нрав пострадали самым плачевным образом. День ото дня я становился все угрюмей, раздражительней, все нетерпимей к окружающим»¹⁶).

Важно подчеркнуть, что отмеченная раздвоенность сознания героя есть не случайный, побочный продукт повествования, но художественная закономерность, прием, применяемый писателем сознательно. В разных рассказах степень этой раздвоенности различна. Кое-где (в «Бочонке Амонтильядо», к примеру) она едва ощущается, в других новеллах просматривается более отчетливо. Наиболее полное ее выражение мы находим в рассказе «Вильям Вильсон», где степень раздвоенности столь высока, что «два» сознания уже не умещаются в одном характере и каждое требует для себя самостоятельного физического существования. В «Вильяме Вильсоне» Эдгар По отделил сознание нравственное и оценивающее от сознания безнравственного и действующего. Он дал двум героям одно имя, один возраст, одну внешность, но раздельное существование. И только в последней фразе рассказа, в предсмертной фразе, которую произносит Вильям Вильсон, убитый Вильямом Вильсоном, писатель обнажает единство двойственного их бытия:

«Ты победил, и я сдаюсь. Но отныне мертв и ты — мертв для Земли, для Неба, для Надежды! Во мне ты существовал — и убедись по этому облику, по твоему собственному облику, сколь бесповоротно смертью моей ты погубил себя»¹⁷.

Заметим, что Эдгар По вовсе не считал расхождение между нравственным сознанием и человеческой деятельностью универсальным свойством природы человека. Говоря об «основании», дающем импульс «бесу противоречия», он специально подчеркнул, что оно становится неодолимым лишь «с некоторыми умами и при некоторых условиях». О каких умах, о каких условиях идет речь? Вглядимся в героев, одержимых «бесом противоречия», персонажей с раздвоенным сознанием: рассказчик в «Черном коте» болен тяжелой формой алкогольного психоза; герой «Береники» — особой формой мономании; у Монтрезора («Бочонок Амонтильядо») — патологический сдвиг сознания на почве навязчивой идеи; исповедь рассказчика в «Сердце-обличителе» открывается словами: «Ну, да! Я нервен, нервен ужасно — дальше уж некуда; всегда был и остаюсь таким»; о болезни Родерика Ашера уже говорилось выше. Иными словами, в поименованных случаях, как и во многих других, писатель имеет дело с больным сознанием, с патологической психикой. «Некоторые условия», на которые намекает По, — это искаженная психика, «некоторые умы» — больные умы. Таковы обстоятельства, открывающие простор для неотразимого соблазна поступать в противоречии с нравственной, социальной, юридической нормой.

Как нам уже приходилось говорить, Эдгару По неоднократно инкриминировалось пристрастие к психопатологии, к всевозможным отклонениям от нормы, повышенный интерес к раздвоению личности и т. п. Пристрастие это во многих случаях служило основанием для всевозможных обвинений, по большей части вздорных, и попыток приписать самому Эдгару По все те душевные болезни, которыми наделены многочисленные его персонажи. Мало кто, однако, задавался вопросом, откуда это пристрастие к психологическим аномалиям, причем именно таким, которые толкают человека к нарушению социального и нравственного закона? Что, собственно, означает символика безумия в рассказах По? В какой степени «безумный, безумный» мир героев По является отражением реальной действительности? До сих пор критика удовлетворялась традиционным, от Гризволда идущим, представлением, что интерес По к аномалиям сознания есть порождение его болезненной фантазии и никакого отношения к национальной реальности не имеет. Говоря иначе, психологические рассказы

По — не более чем художественное исследование психических заболеваний. Но если дело обстоит именно так, чем объяснить огромную популярность этих его рассказов у современников и потомков? По-видимому, все не так просто, как это рисовалось Гризволду и его некритически мыслящим последователям.

В разнообразных сочинениях об Эдгаре По нередко встречается мысль, что писатель был равнодушен к политике и мало интересовался социальными проблемами времени. Если исходить из практической деятельности По, то мысль эта может показаться справедливой. Он действительно стоял в стороне от политических баталий вигов и демократов и не принимал участия в радикальных движениях 1830—1840-х годов. Это, однако, не означает, что он стоял «над схваткой» или пребывал в эстетском вакууме «башни из слоновой кости». У По был свой взгляд на современное состояние американского общества, его прошлое и будущее, на характер и направление прогресса буржуазной цивилизации. То не был взгляд социолога, политика или экономиста, ибо он не был ни тем, ни другим, ни третьим. Он был художником-романтиком и судил о мире в категориях нравственно-эстетических и отчасти философских.

Подобно многим современникам, Эдгар По останавливался в недоумении перед резким противоречием между теорией и практикой буржуазной демократии. Просветительская мысль, доказав неразумность старого миропорядка, создала учение о правах человека и положила его в основу экономической и социально-политической доктрины, которая должна была изменить мир. Американцы провозгласили себя избранным народом, которому сам господь предназначал построить Новое Общество на Новой Земле, претворив в действительность благодородный идеал. Просветительские лозунги были начертаны на знаменах революции и Войны за независимость, просветительские формулы — записаны в великих документах эпохи: Декларации Независимости и Конституции. Несколько позднее, в порядке ретроспекции, возникло обобщенное понятие «Американский Адам», то есть Новый Человек, которому предназначено было осуществить Американскую Мечту: построить Новый Эдем — общество равных, свободных, счастливых людей, перед которыми открыты все пути к наиболее полному развитию способностей и благородным свершениям.

Деятельность Нового Адама должна была регламентироваться социальными идеалами Просвещения и нравственными понятиями христианства. Вскоре, однако, обнаружилось, что в практических действиях своих он далеко не всегда соотнобразует с означенными понятиями. Уже в двадцатые, а тем более в тридцатые годы в литературе появились свидетельства безобразного поведения Нового Адама. Так, например, Фенимор Купер писал о варварском разграблении природных богатств («Прерия» — 1827), об истреблении коренных жителей континента («Последний из Могикан» — 1826), о всепоглощающей лихорадке обогащения («Моникины» — 1835), о демагогии и коррупции в политике («Дома» — 1838).

Чем дальше, тем острее выявлялось расхождение между идеалом и действительностью, между нравственной нормой и социальной практикой. Американское общество, громко, порой фанатично, провозглашая христианские и просветительские принципы, беззастенчиво нарушало их на каждом шагу. Противоречие это бросалось в глаза. Вполне естественно, что оно сделалось предметом долгих и мучительных размышлений, отзвуки которых легко обнаруживаются в творчестве американских романтиков. Свойственная им сосредоточенность на индивидуальном сознании побуждала писателей искать источник неблагополучия в самом человеке, в нравственных аспектах личности. Они охотно присоединились бы к точке зрения Готорна, который видел в человеческом сердце «маленькую, но безграничную сферу, внутри которой находится источник зла, порождающего все несчастья внешнего мира... Очистите эту сферу, — писал Готорн, — и все зло, обитающее в мире и кажущееся нам единственной формой реальности, растает подобно фантомам».

Эдгар По в целом соглашался с Готорном и склонен был видеть истоки социального неблагополучия в личностном сознании общества. Но, будучи привержен к высокой точности суждений, он не мог удовлетвориться расплывчатыми категориями «сердца» и «зла» и оперировал понятиями психики и нравственного запрета. Он исследовал на индивидуальном уровне психическое заболевание, выразившееся в неудержимой тяге к нарушению этической нормы. Постоянство обращения к этой теме и напряженность в ее разработке говорят о том, что, с точки зрения По, здесь не было элемента случай-

ности. Будь он знаком с нынешней критической фразеологией, он мог бы сказать, что Нового Адама одолел бес противоречия.

Нас не должна обманывать поглощенность Эдгара По психологией индивида. Не подлежит сомнению, что его глубоко волновала нравственно-психологическая нестабильность общественного сознания, агрессивный мещанский конформизм, сплошь и рядом переворачивавший традиционные ценности вверх ногами. Американская история и современная жизнь в изобилии поставляли материал для размышлений. Современники Эдгара По нередко задумывались над непостижимостью и непредсказуемостью социального поведения соотечественников. Религиозный фанатизм в яростном преследовании зла доходил до изуверства и творил куда большее зло, чем то, против которого ополчался; толпы «патриотов» и «демократов», в припадке энтузиазма, громили редакции аболиционистских газет, побивали камнями проповедников равенства и глашатаев новых демократических реформ; ревнители свободы охотились за беглыми неграми и торговали рабами налево и направо; так называемое «общественное мнение» приобрело тираническую власть над умами людей, и благородные обитатели Нового Эдема, подстрекаемые демагогами, с равным усердием мазали дегтем и валяли в перьях жуликов и честных людей, своих врагов и пророков. Новый Адам (он же Брат Джонатан, он же Дядя Сэм) отплясывал лихой военный танец, грозя войной мексиканцам, испанцам, индейцам, французам и всем, кто помешает ему захватывать новые территории. Где проходила граница между разумом и безумием? Да и была ли она?

Среди поздних рассказов Эдгара По имеется один, представляющий для нас особый интерес. Он называется «Система доктора Смоля и профессора Перро». (Первая публикация на русском языке предлагала более ясный, хотя и менее изящный вариант заглавия — «Система доктора Деготя и профессора Пера».) В основе его лежит мысль о неразличимости, или, лучше сказать, трудноразличимости здорового и больного сознания. Мысль для Эдгара По не новая. Вспомним, например, «Сердце-обличитель», безумный герой которого настойчиво и убедительно внушает читателю: «Какой же я сумасшедший?.. сумасшедшие же ничего не смыслят. А посмотрели бы вы на меня! Посмотрели бы вы только, до чего хитро все было обдуманно, как все учтено, пре-

дусмотрено заранее, до чего ловко я прикидывался, за-
теяв это дело!»¹⁸ И действительно, он все обдумал, рас-
считал и предусмотрел, как это мог бы сделать здоров-
ый, логический, изощренный ум.

Герой-рассказчик «Системы доктора Смоля», путе-
шествуя по Франции, посещает частную лечебницу для
умалишенных, расположенную в заброшенном старин-
ном замке на юге страны. Ему неизвестно, что взбунто-
вавшиеся больные под руководством сошедшего с ума
главврача переловили и заперли в подвале весь персо-
нал, предварительно вымазав дегтем и вываляв в перь-
ях каждого надзирателя. Опекуны и подопечные поме-
нялись местами. Только в финале повествования надзи-
ратели вырываются из заточения и восстанавливают
status quo.

Действие новеллы лишено динамики. Почти все ее
пространство занято беседой рассказчика с доктором
Майяром — безумцем, возглавившим переворот, — и
описанием торжественного обеда, во время которого сум-
сшедшие наперебой рассказывают о собственных
странностях, приписывая их «больным, некогда находив-
шимся здесь на излечении».

Рассказ интересен не фабульной стороной и не ха-
рактерами, а сложным скрещением точек зрения и оцен-
ок. Мы имеем здесь дело с тремя типами сознания.
Первый — воплощен во всех персонажах повествования,
за единственным исключением рассказчика. Это больное
сознание, отклоняющееся от нормы и в то же время
обладающее раздвоенностью, о которой нам уже приходи-
лось говорить выше. Обитатели больницы ведут себя
алогично, аномально, но, вместе с тем, способны к
остраненному взгляду на собственное поведение и к
объективной его оценке. В концентрированном виде этот
тип сознания представлен в образе доктора Майяра,
описывающего себя самого и переворот в сумасшедшем
доме в следующих выражениях:

«Все это случилось по вине одного болвана — сум-
сшедшего: почему-то он вбил себе в голову, что открыл
новую систему управления, лучше всех старых, которые
были известны прежде, — систему, когда управляют сум-
сшедшие. Вероятно, он хотел проверить свое откры-
тие на деле, — и вот он убедил всех остальных пациентов
присоединиться к нему и вступить в заговор для свер-
жения существующих властей.

— И он действительно добился своего?

— Вне всякого сомнения. Надзирателям вскорости пришлось поменяться местами со своими поднадзорными, и даже более того: сумасшедшие прежде разгуливали на свободе, а надзирателей немедленно заперли в изоляторы и обходились с ними, к сожалению, до крайности бесцеремонно.

— Но, я полагаю, контрпереворот не заставил себя ждать?..

— Вот тут-то вы и ошибаетесь. Глава бунтовщиков был слишком хитер. Он вовсе перестал допускать посетителей и сделал исключение только для одного молодого джентльмена, с виду весьма недалекого, опасаться которого не было никаких оснований»¹⁹.

Недалекий молодой джентльмен — это рассказчик. Он простоват, глуповат, неспособен отличить разум от безумия, норму от аномалии и все принимает за чистую монету. В нем воплощено наивное сознание, лишенное дара самостоятельного суждения и оценки. Безумцев он готов принять за вполне обыкновенных, хотя и несколько странных людей, а надзиратели, вырвавшиеся из заточения, представляются ему «армией каких-то существ», которых он принимает за «шимпанзе, орангутангов или громадных черных бабуинов с мыса Доброй Надежды»²⁰. Ему не дано объективно оценить происходящее во всей его сложности, проникнуть в трагическую бездну последствий, к которым может повести жестокое правление безумцев. Вывод, который он извлекает из событий, коим был свидетелем, поражает тупым алогизмом и безответственностью: «Все же , — говорит о н , — я не могу не согласиться с мосье Майяром, что его «метод лечения» был в своем роде чрезвычайно удачен. Как он справедливо заметил, это была система простая, ясная, никакого беспокойства не доставляла, никакого — даже самого ничтожного!»²¹

Над этими двумя типами сознания возвышается третий. Он не закреплен ни за одним из образов новеллы, принадлежит самому автору и проявляет себя преимущественно через ироническую стилистику повествования. Ему присвоено право окончательной оценки характеров, событий и отдельных точек зрения.

История, рассказанная в новелле, в сюжетном плане — не более чем анекдот: приехал человек в сумасшедший дом познакомиться с постановкой дела, побеседовал с главным врачом, пообедал с персоналом; под конец обеда сумасшедшие вырвались на свободу, про-

изошел переполох, завершившийся дракой; в результате оказалось, что сумасшедшие — вовсе не сумасшедшие, а персонал; а персонал — вовсе не персонал, а сумасшедшие.

Заметим, однако, что сюжет в данном случае играет служебную роль. За анекдотическими событиями стоят весьма серьезные вещи. И главная среди них — оценка современного американского сознания или, если угодно, сознания Нового Адама, его способности или неспособности отличить истину от лжи, добро от зла, разум от безумия. С этой точки зрения вперед выдвигаются не сами события, а их восприятие рассказчиком; сам же рассказчик — путешествующий американец, неперемный герой романтических повестей и романов, предшественник Великого Простака реалистической литературы — оказывается фигурой номер один, на которой сосредоточено главное внимание писателя. Он истинный обитатель Нового Света, и все, что с ним происходит, имеет непосредственное отношение к американской жизни. Читатель не должен смущаться французским антуражем действия. Юг Франции, полуразрушенный замок — не более чем дань традиционной романтической экзотике. Эдгар По достаточно ясно указал на условность французского колорита в новелле. Не случайно сумасшедшие у него мажут надзирателей дегтем и валяют их в перьях (обычай, малоупотребительный во Франции, но широко распространенный в Штатах), а оркестр безумцев, отчаянно фальшивя, наяривает «Янки Дудль» — мотив, едва ли знакомый французам, хотя бы и сумасшедшим.

Несмотря на обилие комических эпизодов и ситуаций, рассказ оставляет тягостное впечатление, и виной тому тревога, внушаемая наивностью, инфантильностью и тупой «непробиваемостью» сознания рассказчика. Он и в самом деле неспособен отличить добро от зла, разум от безумия. В рассказе ему отведена позиция пассивного наблюдателя. Но дайте ему действовать — и он будет не лучше безумного доктора Майяра. Он в восторге от системы доктора Смоля и профессора Перро, или, говоря проще, от системы дегтя и перьев, потому что она не доставляет «никакого беспокойства». Никакого беспокойства! — это его девиз, его высшее стремление и одновременно признак инертности сознания, достигающей той степени, когда можно усомниться в его здравости. Не напрасно новелла завершается фразой, в подтексте

которой заложено сомнение: «...все мои поиски сочинений доктора *Смоля* и профессора *Перро*, — а в погоне за ними я обшарил все библиотеки Европы, — окончились ничем, и я по сей день не достал ни одного из их трудов»²².

Было бы, однако, ошибкой полагать, что пафос новеллы целиком сводится к тому, чтобы продемонстрировать неспособность рассказчика разграничить разум и безумие. В этом случае авторская позиция была бы твердой, определенной и ясной: рассказчик не знает, не понимает, а автор и, конечно, читатель, которого он берет в союзники, всё знают и понимают. Вот этого-то абсолютного понимания в авторской позиции и нет. По всей новелле рассыпаны суждения и высказывания, вложенные в уста рассказчика, Майяра и других безумцев, хотя по смыслу и по стилистике своей они могут принадлежать только автору. Они-то и подрывают определенность авторского взгляда. «Когда сумасшедший кажется совершенно здоровым — самое время надевать на него смирительную рубашку». В рассказе эти слова приписаны безумцу Майяру, но за ними — трагическое сомнение автора: а можем ли мы вообще с уверенностью отграничить больное сознание от здорового?

Все сказанное выше дает нам основание поставить Эдгара По в один ряд с крупнейшими его современниками-романтиками, искавшими в человеке, в его верованиях, привычках, нравах, внутренних склонностях истоки современных общественных нравов и социальной дисгармонии, а не выделять его из этого ряда, как человека, питавшего «болезненное», «иррациональное» пристрастие к психопатологии или погруженного в исследование аномалий собственной психики.

Общая идейно-эстетическая задача, которую Эдгар По решал в психологических новеллах, в большой степени предопределила их художественную структуру, сюжетную динамику, образную систему, способ повествования, эмоциональную установку и т. д. Особенно важное место в этом ряду занимают категории художественного времени и пространства.

Многочисленные авторы статей и книг, посвященных творчеству По, замороженные его же чеканной формулой «out of space — out of time», склоняются к мысли, что действие большинства психологических новелл име-

ет условный характер, протекает «вне времени и вне пространства», и поэтому эти категории не играют в данном случае никакой роли. В некотором смысле подобная точка зрения оправдана. Время и пространство действительно не играют существенной роли в психологических новеллах По, если иметь в виду историческое или астрономическое время и географическое пространство. Однако художественное время и художественное пространство, измеряемые по иной шкале, обладающие иными параметрами, занимают в структуре этих новелл колоссальное место.

Само собой разумеется, мы не можем свести все разнообразие психологических рассказов По к единому стереотипу. Как оригинальные художественные творения, они непохожи друг на друга. Тем не менее в них есть некая общая тенденция, проявленная с наибольшей отчетливостью в классических образцах новеллистики По — «Лигейе», «Морелле», «Беренике», «Падении дома Ашеро́в», «Колодце и маятнике» и др.

Каждая из названных новелл есть психологическое исследование или самоисследование человеческого сознания в состоянии высшего напряжения. Стало быть, важное значение приобретает пространственно-временная ситуация, которая образует условия, определяющие специфику происходящего.

Мы не можем назвать континент, страну, местность, где происходит действие психологических рассказов. И это неважно. В отдельных случаях они указаны. И это тоже неважно. Географические характеристики ничего не дают ни автору, ни читателю. Гораздо существеннее пространственные характеристики иного типа: мрачное подземелье особняка («Бочонок Амонтильядо»), угрюмый, разрушающийся дом («Падение дома Ашеро́в»), стены библиотеки, в которой герой обрекает себя на добровольное затворничество («Береника»), комната в башне аббатства («Лигейя»), «строгое уединение» в поместье («Морелла»), камера инквизиции («Колодец и маятник»). Во всех этих случаях мы имеем дело с замкнутым, ограниченным пространством и, следовательно, с человеком, отъединенным от мира, когда сам он, его собственное сознание становится единственным объектом и субъектом анализа.

В других новеллах, таких как «Сердце-обличитель», «Черный кот», «Бес противоречия», «Человек толпы» и тому подобных, замкнутость физического, трехмерного

пространства отсутствует. Но от этого ничего не меняется. Сознание героя все так же отъединено от мира и сосредоточено на самом себе. Оно по-прежнему существует в замкнутом пространстве, только пространство это не физическое, а, если можно так сказать, психологическое.

Идея замкнутого психологического пространства не была открытием Эдгара По. Она довольно часто возникала в художественных и теоретических построениях американских романтиков, хотя и формулировалась в иных терминах. Ее легко обнаружить в новеллах и романах Готорна, в повестях и рассказах Мелвилла. Ею широко пользовались трансценденталисты, в трудах которых она принимала очертания амбивалентной категории «одиначества в обществе».

Эмерсон, Торо и их сподвижники утверждали неразрывную связь человеческого бытия с жизнью общества. Интенсивная деятельность творческого сознания, в их глазах, была выражением общественной потребности. Не случайно Эмерсон утверждал, что домом поэта должна быть не уединенная келья и не колледж, а городская площадь. Но, вместе с тем, они были убеждены, что плодотворная деятельность сознания требует отъединенности, отстраненности от суеты общественного бытия и повседневной жизни. Решение проблемы они находили в нефизических формах одиначества, когда человек как бы пребывает в мире, но одновременно и отделен от него, то есть, иными словами, находится в замкнутом психологическом пространстве.

В эстетике Эдгара По все это имеет, разумеется, другой смысл, нежели в теориях трансценденталистов. Физическая и психологическая пространственная самоизоляция героя в его рассказах предполагает, в качестве своего основания, противостояние человеческого сознания обществу и миру. Герои психологических новелл боятся жизни. Их пугает не реальность как таковая, а те нравственные и иные стандарты, которые утвердились во всех сферах бытия буржуазной Америки, и те могучие силы, которые навязывают эти стандарты человеческому сознанию, насилуя, давя и деформируя его. Как и многие собратья-романтики, Эдгар По трепетал перед грозной опасностью нивелировки индивидуального сознания, утраты личности, растворяющейся в меркантильном, бездуховном конформизме. Именно страх перед утратой личности образует главный источник ужа-

са, владеющего сознанием героев психологических новелл.

Следует подчеркнуть, что художественное пространство в психологических рассказах По есть категория, изначально отягощенная трагическими обертонами. Закрытое пространство — физическое или психологическое — противопоставлено здоровому, нормальному существованию личности. Оно не может служить спасительным убежищем, ибо образует основание ущербного мира, не получающего необходимых жизненных соков извне. Этот микромир, напрочь отъединенный от социального макромира, никуда не движется, не развивается и потому неизбежно угасает.

Сознание героя и его эмоции, обостренные затворничеством, обращаются на себя, порождая ощущение связи с угасающим миром, органической принадлежности ему. Само человеческое существование начинает выглядеть как пролог к катастрофе, к гибели. И в этой точке проблемы художественного пространства перерастают в проблемы художественного времени.

Понятие времени в эстетической системе психологических рассказов, как правило, не имеет исторических или хронологических аспектов. Можно сказать, что оно есть момент существования, осознаваемый героями лишь тогда, когда само существование находится на излете и неуклонно приближается к концу, то есть к физической смерти человека или духовной гибели личности. Иногда эти финальные акты совпадают.

Художественное время не следует, однако, смешивать с философским образом Времени, постоянно возникающим в поэзии и прозе Эдгара По, хотя между ними имеется связь. Образ времени — будь то «Старец Время» («Сонет к науке»), «Дыхание минут» («Город среди моря»), часы («Маска Красной Смерти»), или смертоносный маятник («Колодец и маятник») — неизменно воплощает деструктивное начало. Время, в этом своем качестве, есть некое условие существования и, одновременно, агент разрушения мира. В нем отсутствует созидательное начало. Оно обозначает лишь деградацию, упадок и приближение конца. Одним из наиболее характерных в этом плане является образ гигантских эбеновых часов в «Маске Красной Смерти». Он возникает в рассказе дважды: в начале — при описании веселого карнавала, когда «странный и резкий» бой курантов останавливает музыкантов и танцующих, — и в конце,

когда стрелки часов замирают. В первом случае время, отбиваемое часами, воспринимается участниками карнавала как предвестник катастрофы: «и, пока еще звенели куранты на часах, замечалось, что бледнеют и самые беззаботные, а более степенные и пожилые проводят рукою по лбу, как бы погружаясь в хаос мыслей и раздумий»²³. Во втором — часы останавливаются, ибо пришел конец всему: их жизнь «кончилась вместе с жизнью последнего из веселившихся». Время завершило свою работу. Часам нечего больше отмерять. «И Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть надо всем»²⁴.

Художественное время в психологических рассказах, будучи моментом существования, осознаваемым в канун катастрофы или гибели, обладает компактностью и безграничной емкостью. Это момент исповедальный и воспоминальный. В него вмещается не только последний бой сознания с враждебными силами, но и вся его история, включающая трагедию и счастье бытия. Здесь все — Жизнь, Красота, Гармония, Чистота, Цельность, в их противоборстве с Уродством, Грязью, Распадом, — все вложено в единый растянутый миг воспоминаний, предшествующий концу.

Нетрудно заметить, что в художественной структуре психологических новелл время и пространство — категории определяющие. Все поэтические средства и приемы, используемые писателем, функционируют в установленных ими пределах, зависят от них и вырастают из них.

Выделение психологических новелл в самостоятельную группу, да и самый термин «психологическая новелла» обладают известной степенью условности. Наблюдения над человеческой психологией, ее анализ не есть исключительное достояние данной группы произведений. Мы легко обнаруживаем их, хотя и в меньшей концентрации, в фантастических, детективных и философских рассказах Эдгара По. Интерес писателя к проблемам психической деятельности сознания не был любительской прихотью. Он был серьезен и постоянен.

Говоря о психологических рассказах По, мы часто употребляли выражение «художественное исследование», и это не просто использование традиционного литературоведческого штампа. Новеллы По и впрямь исследования, основанные на тщательном наблюдении и

анализе человеческой психики. На это указал в свое время В. Брюсов, писавший о рассказах Эдгара По, что они — «настоящие откровения, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешимыми проблемами науки»²⁵. Более того, рационалистичность построения новелл, строго логическая организация их сюжетной структуры и образной системы говорят о том, что психологический анализ не был случайным или побочным продуктом, но являлся одной из осознанных целей.

Всю жизнь По верил в безграничные возможности разума, который один только, в его глазах, способен был вывести человека и человечество из трагических противоречий бытия. Повышенное внимание к психологии было обусловлено стремлением выяснить природу сил, препятствующих нормальной и полноценной работе сознания.

Естественно, что не меньший интерес для Эдгара По представляла интеллектуальная деятельность человека. Интерес этот пронизывает все новеллистическое наследие писателя. В наиболее концентрированном виде он проявлен в так называемых детективных рассказах.

ДЕТЕКТИВНЫЕ РАССКАЗЫ

Детективный рассказ, роман, повесть относятся к числу наиболее популярных жанров XX столетия. Выбившись из околелитературного существования в начале века, они прорвались в большую литературу, а затем в кино, на радио и телевидение. Они распространились по земному шару, и сегодня мы можем говорить о национальных разновидностях детективной литературы. Понятия «английский детектив», «американский», «японский», «советский» — хоть и не обладают абсолютностью и высокой точностью, все же передают некие характерные особенности криминальной литературы названных стран.

У детективной литературы второй половины нашего века есть традиции и даже собственная «классика». Ее репутация в Англии опирается на имена А. Конан Дойла, А. Кристи и Д. Сейерс; во Франции признанным корифеем жанра является Ж. Сименон; у истоков американского «круто сваренного» детективного повество-

вания стоят Д. Хэммет, Р. Чандлер и их последователь Эллери Куинн²⁶. Впрочем, детективные романы и рассказы пишут не только профессионалы. В этой области не без успеха трудились И. Куприн, Г. Честертон, Д. Пристли, Г. Грин, У. Фолкнер и многие другие выдающиеся литераторы — рассказчики, романисты, драматурги.

Современные детективные жанры, взятые купно, подобны кроне раскидистого дерева со множеством ветвей. Все они, однако, растут из одного ствола — из классической формы детективного повествования, сложившейся в конце XIX — начале XX века. Именно тогда на базе обширного литературного материала возникли некие законы жанра. В конце 1920-х годов была сделана первая попытка сформулировать их. Американский писатель С. Ван Дайн предложил своим коллегам «Двадцать правил для пишущих детективные рассказы»²⁷.

Он сформулировал их в виде советов, адресованных тем, кто намерен взяться за сочинение детективных рассказов и романов²⁸. Однако, по существу, мы имеем дело не с программой на будущее, а с подведением итогов. Закономерности жанра, изложенные Ван Дайном, — результат наблюдений над специфическими особенностями детективной литературы конца XIX — начала XX века. Они выведены из сочинений Габорио и Конан Дойла и едва ли были бы пригодны для Хэммета, Чандлера или Сименона. Трудно не согласиться с критиком, который заметил, что «правила Ван Дайна... представляют собой не путь развития детективного жанра, а верное средство его ликвидации... оживление детективного романа на Западе произошло лишь тогда, когда догмы пресловутых «двадцати правил» были окончательно ниспровергнуты»²⁹. Естественно возникает вопрос: откуда взялись, каким образом сложились эти закономерности? Признавая заслуги Габорио и Конан Дойла в развитии детективной литературы, исследователи тем не менее отказывают им в праве именоваться первооткрывателями. Эта роль принадлежит, по всеобщему убеждению, их великому предшественнику — Эдгару Аллану По, разработавшему основные эстетические параметры жанра. Впрочем, и сам творец Шерлока Холмса думал точно так же. «Эдгар Аллан По, — писал он, — разбросавший, со свойственной ему гениальной небрежностью, семена, из коих проросли столь многие современные литературные формы, был отцом детективного рассказа и очертил его границы с такой полнотой, что я

не вижу, как последователи могут найти новую территорию, которую они осмелились бы назвать собственной... Писатели вынуждены идти узкой тропой, постоянно различая следы прошедшего перед ними Эдгара По...»³⁰

Признание Конан Дойла как бы закрепило за Эдгаром По право первородства. Болгарский писатель Б. Райнов — автор одного из наиболее авторитетных исследований по истории детективного жанра — выразил общепринятую точку зрения, когда писал, что «вся детективная литература, по крайней мере в начальной стадии своего развития, очень многим обязана наследству, оставленному Эдгаром По: начиная от дедуктивного метода, сочетающегося со строгим анализом и наблюдением, от создания моделей ситуаций типа «загадки запертой комнаты» и до характера и особенностей героя, чудака и своеобразного философа, опережающего и ставящего в комичное положение официальную полицию, чудака, который вот уже многие десятилетия шествует по страницам детективной литературы то под именем Шерлока Холмса, то Эркюля Пуаро, но всегда несет в себе что-то от старого Дюпена»³¹.

Слава Эдгара По как основоположника детективного жанра опирается всего на четыре рассказа: «Убийства на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Золотой жук» (1843) и «Похищенное письмо» (1844)³². Три из них имеют своим предметом раскрытие преступления, четвертый — дешифровку старинной рукописи, в которой содержатся сведения о местонахождении клада, зарытого пиратами в отдаленные времена.

Можно предположить, что Эдгар По отдавал себе отчет в некоторой странности и непривычности этих новелл для американского читателя. Вероятно, поэтому он перенес действие в Париж, а героем сделал француза — Ш. О. Дюпена. И даже в том случае, когда повествование было основано на реальных событиях, имевших место в Соединенных Штатах (убийство продавщицы Мэри Роджерс), он не нарушил принципа, переименовал Мэри Роджерс в Мари Роже, переместил все события на берега Сены и доверил расследование все тому же Дюпену.

По-видимому, главная заслуга По как родоначальника детективной литературы — в том, что он увидел

возможность использовать криминальное расследование в качестве предмета беллетристического повествования, в центре которого стоял бы герой-детектив, и первым эту возможность реализовал. Едва ли правы те критики, которые утверждают, что детективная литература целиком обязана своим появлением на свет исключительно гению американского писателя, его воображению и таланту. Надо полагать, что детективный рассказ и роман возникли бы и в том случае, если бы По не написал своих знаменитых рассказов о Дюпене. Возможно, это случилось бы несколько позже, и первые образцы жанра имели бы несколько иные очертания, но это случилось бы непременно, ибо, как говорится, пришло время.

Преступление как один из атрибутов социального бытия человечества, как источник трагических и драматических конфликтов, как «пружина действия» существует в литературе столько, сколько существует сама литература. Кто из великих обошел этот предмет вниманием? О преступлениях и преступниках писали Софокл и Эврипид, Данте и Шекспир, Рабле и Сервантес, Филдинг и Свифт... Однако понятие преступности как социальной категории, борьба с ней, интерес к криминальному расследованию — это уже достояние XIX века. Жан Вальжан и Жавер у Гюго, бальзаковский Вотрен, диккенсовский Фейгин, герои ньюгейтского романа, Раскольников и Порфирий Петрович у Достоевского — все они дети своего времени и не могли появиться в литературе до срока.

Путь в литературу им проложил Франсуа Видок (1775—1857) — одна из колоритных и весьма популярных фигур европейской жизни первой половины XIX столетия. История его жизни могла бы составить захватывающий сюжет для приключенческого романа: бродяга, вор, дуэлянт, каторжник, «король побегов», тайный агент, свой человек в преступном мире, Видок возглавил, в конечном счете, парижскую уголовную полицию. За первые шесть лет пребывания в этой должности он посадил за решетку семнадцать тысяч закоренелых преступников. Видок был деятелен, смел и умен. Он, кстати, первым заговорил о необходимости профилактики преступлений и о классовой природе буржуазного правосудия.

Конец фантастической карьеры Видока наступил довольно скоро и был закономерен. Вершители правосудия не могли простить ему уголовного прошлого, пре-

ступники — полицейского настоящего. Видок ушел в отставку, уничтожив списки полицейских осведомителей и многотысячную картотеку профессиональных уголовников³³.

Эдгар По был осведомлен о деятельности Видока, имя которого нередко упоминалось в американской прессе. Он мог быть знаком с подлинными или подложными мемуарами французского сыщика, опубликовавшими-ся в США в тридцатые годы XIX века. Бесспорно установлено, что он читал «Неопубликованные страницы жизни Видока, французского министра полиции», печатавшиеся в сентябре—декабре 1838 года³⁴. Наконец, в «Убийствах на улице Морг» мы находим прямое упоминание имени Видока и не очень лестную характеристику его аналитических способностей.

Все это не означает, что Эдгар По, как утверждают некоторые его биографы, использовал фигуру Видока в качестве модели для своего героя — Ш. О. Дюпена. Но вполне вероятно, что знакомство с деятельностью французского сыщика и самый факт его огромной популярности, равно как и всеобщий интерес американской читающей публики к газетной уголовной хронике, навели писателя на мысль о возможности создать новый тип повествования, где предметом было бы криминальное расследование, а героем — детектив.

То, что европейская детективная литература восходит к вышеназванным рассказам По, — несомненно. Однако несомненно и то, что, стремясь воздать должное великому американскому писателю как родоначальнику жанра, критики переусердствовали и приписали ему некоторые заслуги без должных оснований. Это относится, в частности, к использованию индуктивного и дедуктивного способа мышления как метода установления истины, скрытой от поверхностного взгляда.

Странно, в самом деле, предполагать, что метод, базирующийся на чисто рационалистической логике, был «открыт» бескомпромиссным романтиком, неоднократно высказывавшим пренебрежительный взгляд на «все эти индукции и дедукции» и уподоблявшим их «интеллектуальному ползанию». Логичнее было бы искать истоки применения дедуктивно-индуктивного аналитического метода в просветительной литературе, у великих рационалистов XVIII века, Некоторые исследователи поняли

это и без труда нашли искомое. Оно лежало на поверхности. Приведем один только пример: «„Молодой человек <...> не видели ли вы кобеля царицы?» Задиг скромно отвечал: «Это сука, а не кобель». — «Вы правы», — отвечал первый евнух. «Это маленькая болонка», — прибавил Задиг, — она недавно ошенилась, хромот на левую переднюю лапу, и у нее очень длинные уши». — «Вы видели ее?» — спросил запыхавшийся первый евнух. „Нет, — отвечал Задиг, — я никогда не видел ее и даже не знал, что у царицы есть собака <...> Я увидел на песке следы животного и легко распознал, что это следы маленькой собачки. Легкие и длинные борозды, отпечатавшиеся на небольших возвышениях песка между следами лап, показали мне, что это была сука, у которой соски свисали до земли, из чего следовало, что она недавно ошенилась. Другие следы, бороздившие поверхность песка в ином направлении по бокам передних лап, дали мне понять, что у нее очень длинные уши; а так как я заметил, что под одной лапой песок везде был менее взрыт, чем под остальными тремя, то догадался, что собака <...> немного хромот»³⁵.

Процитированные строки, как уже понял читатель, принадлежат Вольтеру. Но их вполне могли бы написать Конан Дойль, Агата Кристи и даже сам Эдгар По. Таким образом, честь применения «дедукции» и «индукции» как метода раскрытия тайны или установления истины не принадлежит основоположнику детективного жанра, что, впрочем, ничуть не умаляет его заслуг,

Эдгар По называл свои рассказы о Дюпене и Легране «логическими» (tales of ratiocination). Он не употреблял термина «детективный рассказ» по двум причинам: во-первых, термин этот еще не существовал; во-вторых, его рассказы не были детективными в том понимании, какое сложилось к концу XIX столетия.

В самом деле, если учинить проверку «по Ван Дайну», то окажется, что в целом ряде моментов новеллы По не соответствуют знаменитым правилам. В некоторых («Похищенное письмо», «Золотой жук») отсутствует труп и вообще речи нет об убийстве. Все логические рассказы По избобилуют «длинными описаниями», «тонким анализом», «общими рассуждениями», которые, с точки зрения Ван Дайна, противопоказаны детективному жанру³⁶.

Понятие логического рассказа шире, чем понятие рассказа детективного. Наследники Эдгара По воспользовались лишь малой частью из того, что оставил им великий предшественник, отбросив остальное за ненадобностью. Из логического рассказа в детективный перешел основной, а иногда и единственный сюжетный мотив: раскрытие тайны или преступления. Сохранился и тип повествования: рассказ-задача, подлежащая логическому решению. При этом автор обязан сообщить читателю все условия задачи, не скрывая ни одного факта или обстоятельства, без знания которых задача не может быть решена. Читатель должен быть поставлен в те же условия, что и герой, иначе не будет обеспечена возможность честного соревнования интеллектов, а в ней — главная привлекательность жанра. Кстати говоря, ни один из литераторов, подвизавшихся в детективной литературе, не выдерживал этого принципа с такой скрупулезностью, как По, тщательно заботившийся о том, чтобы читатель знал ровно столько, сколько знает герой. Если читатель не пытается самостоятельно сообразить, разгадать, вычислить, умозаключить... то есть, говоря иными словами, найти решение задачи — значит, автор потерпел неудачу.

Словно предчувствуя грядущую судьбу жанра, братья Гонкур отчаянно протестовали против подобного типа повествования. Они увидели в логических рассказах По угрозу существованию искусства, мрачный признак бездуховной культуры будущего и поэтому отнесли их к «новой литературе, литературе XX века, к научно-чудесному способу повествования посредством А+В, к литературе одновременно безумной и математической... Задиг в роли окружного прокурора! Сирано де Бержерак в роли ученика Араго!»⁵⁷

Ироническая инвектива Гонкуров не была лишена оснований, и слова их вполне приложимы к творчеству многочисленных последователей Эдгара По, но все же не к нему самому.

Из логических рассказов По в детективный жанр перешла и устойчивая пара характеров: герой — рассказчик. Герой — человек широко образованный, тонко мыслящий, склонный к наблюдению и анализу, несколько эксцентричный и наделенный мощной логической способностью. Это Дюпен, Шерлок Холмс, Пуаро, Нерон Вулф... Рассказчик — симпатичен, энергичен, простоват, хотя и благороден. Он не лишен способности к ана-

литическому мышлению, но способность эта на порядок ниже возможностей героя. Функция героя — раскрыть тайну, найти преступника; функция рассказчика — Повествователя у По, доктора Ватсона у Конан Дойла, капитана Гастингса у Кристи — строить неверные предположения, на фоне которых пронизательность героя кажется гениальной, восхищаться наблюдательностью, интеллектом, способностью к дедукции и железной логикой рассуждений героя.

Следует заметить, что образ рассказчика у По существенно отличается от последующих модификаций. Он отнюдь не глуп и даже скорее умен, только ум его обычен, лишен способности интуитивных прозрений и диалектической тонкости суждений. В нем нет трогательной наивности доктора Ватсона и великолепной глупости капитана Гастингса. Рассказчика у Эдгара По может поразить действительно сложное и тонкое рассуждение Дюпена или Леграна, тогда как Ватсон или Гастингс приходят в восторг от обыкновенной наблюдательности или простейших умозаключений Холмса и Пуаро. Недаром доктор Ватсон сделался героем многочисленных анекдотов, высмеивающих именно эту его склонность к неумеренному восхищению по тривиальным поводам.

Впрочем, если говорить об устойчивых компонентах образной системы логических рассказов По, перешедших в детективную литературу, то речь должна идти, видимо, не о дуэте (герой — рассказчик), а о трио, ибо многочисленные инспекторы Скотланд-Ярда, Сюртэ, американской криминальной полиции, посрамляемые, как правило, Холмсом, Пуаро, Вулфом, Куинном, Мейсоном и т. д., это прямые потомки созданного воображением По префекта Г., человека энергичного, опытного, преданного делу, но начисто лишенного оригинальности ума. Префект Г. — воплощение косной традиционности полицейского сыска. Нестандартное мышление ему недоступно, как недоступно оно и всем полицейским чинам, сотрудничающим с наследниками Дюпена.

Наконец следует упомянуть о структуре логических рассказов По, инвариантные элементы которой переключались почти без изменений в детективную литературу. Сюда входят: информация о преступлении, сообщаемая читателю; описание бесплодных усилий полиции; обращение к герою за помощью; «непостижимое» раскрытие тайны и, наконец, разъяснение, знакомящее читателя с

ходом мысли героя, с подробностями и деталями индуктивно-дедуктивного процесса, ведущего к истине. Все элементы структуры, кроме последнего, могут соединяться в различных комбинациях. Последний же (разъяснение) неизменно увенчивает повествование.

Эдгар По; надо полагать, сознавал условность действия логических новелл. Приемы, к которым прибегает Дюпен, имеют весьма отдаленное касательство к методам уголовного расследования. Писатель плохо знал криминалистику, да и знать-то было нечего, ибо криминалистика как наука делала лишь первые шаги. Более того, все это было для По малосущественно. Преступления, их мотивы, уголовное расследование и т. п. играют в его логических рассказах второстепенную роль. В «Золотом жуке», например, преступление как таковое вообще отсутствует.

В 1846 году, пытаясь объяснить причины популярности логических новелл у читателя, Эдгар По писал, что они «обязаны своим успехом тому, что написаны в новом ключе. Я не хочу сказать, что они неискусны, но люди склонны преувеличивать их глубокомыслие из-за метода, или, скорее, *видимости* метода. Возьмем, к примеру, «Убийства на улице Морг». Какое может быть глубокомыслие в распутывании паутины, которую вы сами (то есть автор) соткали на предмет распутывания? Читатель невольно смешивает пронизательность строящего предположения Дюпена с изобретательностью автора»³⁸.

Брандер Мэтьюз — один из первых исследователей детективных рассказов По — верно оценил специфику этих произведений, заметив, что «искусность автора — в изобретении паутины, которую, по видимости, невозможно распутать и которую, тем не менее, один из героев — Легран или Дюпен — успешно распутывают в конце концов»³⁹.

Детективная литература в ее классических формах целиком сохранила условность логических рассказов По, превратившись со временем в своего рода игру ума и все более отдаляясь от действительной жизни и от магистральных путей литературного развития. Необходимо помнить, что логические новеллы По, при всем их рационализме, относятся к области романтической прозы. Напрасно было бы искать в них реалистического осмысления действительности, специального исследования жизненного материала для правдивого его воспро-

изведения в русле реалистической типизации. Этого, очевидно, не поняли «наследники» По, которые, «как это ни абсурдно... гораздо больше использовали «принципы» своего учителя, чем действительные достижения криминалистики. Именно поэтому огромная часть произведений детективного жанра, вплоть до написанных в самое последнее время, чужда как жизни вообще, так и ее частной ограниченной области — криминалистике»⁴⁰.

Одна из важнейших особенностей логических рассказов По состоит в том, что главным предметом, на котором сосредоточено внимание автора, оказывается не расследование, а человек, ведущий его. В центре повествования поставлен характер. Все остальное более или менее подчинено задаче его раскрытия. Именно с этим связаны основные литературные достоинства детективных новелл По. Исследователю, пишущему об «Убийствах на улице Морг» или о «Золотом жуке», нет надобности извиняться перед читателем, как это делают современные критики, желающие похвалить сочинение детективного жанра — «хоть это и детектив, но все же...».

Уже не первое десятилетие идут критические дебаты о природе и генезисе характера героя логических рассказов. Мнения специалистов концентрируются вокруг двух полюсов. На одном — убеждение, что Дюпен и Легран — это сам Эдгар По, с его склонностью к разгадыванию шифров и загадок, безупречной логичностью мышления, строгим рационализмом творческого метода, точным математическим расчетом, применявшимся даже в тех случаях, когда поэт работал над произведениями, где изображались вещи немислимые, невозможные, таинственные и мистические. На другом полюсе — стремление полностью отождествить героя логических новелл с героями психологических, «ужасных» рассказов, разглядеть за зелеными очками Дюпена исполненный отчаяния взгляд Родерика Ашера, а в скрупулезном внимании героя к «малосущественным» фактам — развитие психической болезни Эгея («Береника»).

В сравнительно недавнее время была сделана попытка примирить крайности. Роберт Даниэл в любопытной статье «Детективный бог Эдгара По» предположил, что характер Дюпена представляет собой некий «сплав» склонности По к разгадыванию шифров и решению задач, приверженности писателя к парадоксам, которая

обнаруживается в его критических статьях, и «странных свойств», характерных для «декадентских» героев психологических новелл — отпрысков пришедших в упадок старинных аристократических фамилий⁴¹.

В каждой из крайних точек зрения и даже в попытке компромисса между ними есть некоторый смысл, но нет точного понимания характера и глубинных социально-философских и нравственных идей, лежащих в его основе. Выяснение специфических особенностей образа Дюпена или Леграна не терпит грубой категоричности, прямолинейности и торопливых обобщений.

Критики, пытающиеся определить характер героя логических рассказов через уподобление его героям «ужасных» новелл, исходят из молчаливого допущения, что Дюпен ничем не отличается от Леграна и что центральные персонажи психологических новелл все на одно лицо — лицо Родерика Ашера. Основательность такого допущения представляется сомнительной. Оставляя в стороне вопрос о сходстве и несходстве Леграна с Дюпеном, заметим, что в психологических новеллах мы имеем дело отнюдь не с одним характером, повторяющимся от рассказа к рассказу. Незнакомец в «Свидании», Эгей в «Беренике», «Я» в «Лигейе» и «Я» в «Элеоноре» вовсе не являются двойниками Ашера и существенно разнятся друг от друга.

Конечно, в них есть нечто общее, и понятие герой рассказов Эдгара По не вовсе лишено смысла. Посмотрим, однако, что их объединяет. Прежде всего — принадлежность к старинному угасающему аристократическому роду, затем свойственная большинству из них склонность к уединению, к замкнутой жизни, к самоизоляции. Им противопоказано полнокровное существование в социальной среде, и они прячутся от мира в старинных замках, урюмых поместьях, обветшалых домах. У каждого из них в прошлом или в настоящем имеется тайна, повелевающая их жизнью, тайна, которую они прячут от посторонних глаз. Все они — люди широко образованные, осведомленные в науках, в искусстве, преданные интеллектуальным занятиям. Им свойствен глубочайший индивидуализм на грани эгоцентризма, сосредоточенность на себе, на собственном интеллекте и эмоциях. Наконец отметим известную психическую неустойчивость, предрасположенность к душевному нездоровью, ведущую во многих случаях к трагическому исходу.

Перечисленные признаки, взятые в сумме, дают нам представление о герое психологических новелл По, но уберите последний, отражающий интерес писателя к проблемам психики, и окажется, что с небольшими модификациями они могут быть использованы для характеристики Манфреда, Чайльд Гарольда, героев лирической поэзии Байрона и романтической прозы Гофмана, Новалиса, Шатобриана. Да и в американской литературе середины XIX века найдется немало персонажей, к которым вполне приложимы означенные признаки. В сущности говоря, речь идет о неких общих чертах характера, которые в полном объеме или в различных комбинациях присущи героям романтической литературы вообще и в специфическом, индивидуальном повороте свойственны героям поэзии и прозы Эдгара По.

Легран и Дюпен — романтические характеры и в этом качестве могут быть объединены с героями психологических рассказов. Однако уподобление как принцип анализа и способ проникновения в сущность характера в данном случае бесплодно, ибо различия оказываются важнее сходства.

Почти все романтические герои По и, в первую очередь, герои психологических новелл — художественные исследования интеллектуальной и психической деятельности сознания. В этом смысле мы можем сближать характеры Леграна и Дюпена с героями «Мореллы», «Лигейи» или «Падения дома Ашеров», поскольку и здесь, и там сталкиваемся с изучением интеллекта и психики. Что же касается их «похожести», то она имеет поверхностный, внешний оттенок. Если заглянуть чуть-чуть глубже, то нетрудно заметить, что за ней скрывается не столько подобие, сколько различие.

В самом деле, чем похож Дюпен на Ашера, Эгея и прочих? Он — потомок знатного, ныне разорившегося рода; он избегает контактов с действительностью, ибо ведет замкнутую, причудливую жизнь в обветшалом старом доме; задернув шторы и засветив лампу, превращая день в ночь, а ночь — в день, он предается чтению и размышлениям в обстановке «романтической меланхолии»; выходя на улицу, Дюпен надевает зеленые очки, из чего можно заключить, что он обладает повышенной чувствительностью и не переносит дневного света. Сходство как будто бы полное. Вникнем, однако, в каждую из этих подробностей.

Что можно сказать об именах героев психологических новелл? Они либо не названы вовсе, либо имеют откровенно условный характер. Читателю никогда не придет в голову поинтересоваться, кто такие Ашеры или Эгеи. Он знает, что имена эти выдуманы и в природе не существуют. Никаких коннотаций с историей и современностью они не имеют и в этом отношении полностью соответствуют поэтике психологической новеллы, действие которой может происходить когда угодно и где угодно: оно — вне исторического времени и географического пространства. Наиболее конкретное указание на место действия встречается в «Лигей»: где-то в рейнской области... и не более того.

Взглянем теперь на Дюпена. Имя это было на слуху у французских современников По. Кто не знал Андре Дюпена — председателя палаты депутатов, Шарля Дюпена — математика и морского министра, Филиппа Дюпена — выдающегося юриста! Все они принадлежали к одному старинному аристократическому роду. Впрочем, были и другие Дюпены, менее знаменитые. Имя это встречается часто, в разных источниках, в том числе и в мемуарах Видока. Огюст Дюпен из этих самых Дюпенов. Из каких именно? Из французских, парижских... кому нужны дальнейшие подробности! И живет он не на берегу темного озера, неизвестно где расположенного, и не где-то «в рейнской области», а в парижском предместье Сен-Жермен, на улице Дюно, дом № 33. Кстати говоря, и Легран — фамилия хорошо известная в Южной Каролине; и остров Салливен, где он живет, — тот самый остров, на котором в форте Моултри проходил военную службу Эдгар По.

Дюпен — образ житейски убедительный и вписывается в современную действительность без каких-либо усилий. Подобно Ашере или Эгею он погружен в академические штудии, но это не мешает ему ежедневно читать газеты, бывать в театрах, интересоваться уголовной хроникой и поддерживать знакомство с широким кругом людей, в том числе с префектом парижской полиции Г.

Остается некоторая «странность» Дюпена, его страсти к ночной жизни, темные очки, неудержимая склонность к уединению, к самоизоляции и, наконец, способность «впадать в транс» во время размышлений. Все это по видимости сближает его с героями психоло-

гических новелл, но в сущности имеет совершенно иной смысл.

Одна из причин всех этих «странностей» Дюпена вполне очевидна, и критики давно обратили на нее внимание: Эдгару По нужен был необычный герой, характер, отклоняющийся от тривиального стереотипа, выделяющийся из общего фона, как выделяются из него герои психологических новелл. Тщательно обдумав возможные пути к достижению искомого эффекта «необычности», а может быть просто в силу эстетической инерции, писатель наделил Дюпена и Леграна экстравагантными привычками и склонностями, позаимствованными из арсенала характерологических деталей, которыми он пользовался при создании образов Эгея, Ашера и т. д. Но если в психологических новеллах эти «странности» вытекают из самой сути характера, были обусловлены внутренними его свойствами, психической структурой сознания персонажа, то в случае с Дюпеном они — не более чем внешние атрибуты образа. «Меланхолическая обстановка», окружающая Дюпена, лишена органичности. Психологически герой не срастается с ней, и она не подчиняет его себе, как в «Лигей» или в «Падении дома Ашерова».

Ашер не может существовать вне атмосферы своего дома. Он либо умрет, либо перестанет быть самим собой. Это же справедливо относительно героев «Мореллы» и «Лигейи». Им всем закрыт выход в реальный мир. Иное дело Дюпен. Он может спокойно покинуть свое убежище на улице Дюно, ничуть при этом не меняясь. Реальный мир столь же открыт для него, как и мир мысли, науки, искусства, сосредоточенный за спущенными шторами и запертыми дверьми его квартиры. Темные очки нужны ему не для того, чтобы защищать супертонкую нервную организацию от соприкосновения с грубой действительностью, с ярким светом, резкими контрастами, уродливыми формами. Они нужны лишь для того, чтобы иметь возможность наблюдать и размышлять скрытно от окружающих.

Дюпен не уступит Ашеру ни богатством и причудливостью воображения, ни обширностью эрудиции. Но деятельность его сознания не лимитирована узким интеллектуальным пространством, границы которого очерчены воображением и абстрактным знанием. Она имеет выход в реальный мир, в повседневную жизнь, загадки которой вполне доступны разуму Дюпена. Мир реаль-

ный и мир воображаемый пребывают здесь в полном равновесии, и ни один из аспектов деятельности сознания Дюпена не приобретает мономаниакальных форм. Ему, например, как Эгею, свойственно повышенное внимание к мелочам. Однако у Эгея оно перерастает в болезнь ума, а у Дюпена становится всего лишь средством к разгадке тайны. И пресловутый «транс», в который он «впадает», — в сущности, не более как видимость транса, ибо контроль со стороны разума не слабеет ни на секунду, тон речи не лишается спокойствия, дикция — ясности. Это скорее особое состояние, в котором силы интеллекта сосредоточиваются, концентрируются на задаче, подлежащей решению.

Можно взять любую «странность» Дюпена или Леграна, внешняя близость которого к Ашеру или Эгею еще более очевидна, проанализировать ее и убедиться, что мы имеем дело со сходством по форме, но не по существу.

Все это, как уже говорилось, лежит на поверхности и доступно любому внимательному читателю. Есть, однако, вещи, которые на поверхности не лежат. Затворничество Дюпена и Леграна, их склонность к уединению, настоятельная потребность в одиночестве имеет истоки, непосредственно не соотносящиеся с психологическими новеллами По. Они восходят к некоторым нравственно-философским идеям общего характера, свойственным американскому романтическому сознанию середины XIX века.

Одиноким герой — общее место романтической литературы. Одиночество его может быть абсолютным или относительным, вынужденным или добровольным, физическим или духовным. Оно есть некое качество, сопутствующее романтическому характеру, и, одновременно условие функционирования романтического сознания. Романтический герой питает неудержимую склонность к одиноким прогулкам, далеким путешествиям, к жизни в уединенных местах, к ночным бдениям. Поэты бестрепетной рукой изымают его из привычного социального окружения и отправляют в изгнание, в путешествие, в тюремное заключение или в добровольное заточение. Его нетрудно встретить в далеких уголках земли, в уединенных замках, в крепостных казематах. Склонность к уединению — психологическая норма для романтического героя, неспособность к одиночеству — патология (см., например, рассказ Э. По «Человек толпы»).

И это вовсе не случайность, а проявление некоей идеологической закономерности.

Один из важных аспектов романтического индивидуализма как раз в том и состоит, что познание мира человеком ставится в зависимость от самопознания и потому требует одиночества, то есть отъединения от общества, отказа от условностей, традиционных представлений, общепринятых идей, вековых заблуждений, доминирующих в социальном сознании человечества. Познавая мир, человек должен оставаться наедине с богом (абсолютным духом, универсальным законом, провиденциальными силами, мировой душой и т. д.), природой и самим собой.

Все сказанное выше справедливо и в отношении американского романтизма, хотя в Соединенных Штатах проблема одиночества и одинокого героя имеет свою специфическую окраску. Американская литература этой поры столь же богата одинокими героями, удаляющимися от общества, как и европейская литература времен Гофмана, Байрона и Шатобриана. Они встречаются в сочинениях Брайента, Купера, Торо, Готорна, По, Мелвилла, Уиттьера и других, менее именитых, прозаиков и поэтов. Можно сказать, что в этом отношении американские романтики шествовали по стопам своих европейских собратьев. Существенное отличие состояло в том, что для американцев одиночество было не просто литературным феноменом и не только поэтической категорией. Со свойственной им склонностью к конкретному действию они ощутили потребность в *практике* одиночества, а затем и в философском обосновании этой потребности.

История литературы сохранила для нас превосходные образцы практики одиночества в Соединенных Штатах. Классическим примером может послужить уолденское уединение Генри Торо, блистательно запечатленное в его сочинении «Уолден, или Жизнь в лесу». Долгое время считалось, что Торо производил экономический эксперимент, выясняя возможность материальной самодостаточности жизни отдельного человека, отъединенного от общества. В формуле «plain living and high thinking» * обращали внимание преимущественно на первую ее часть и более или менее игнорировали вторую. Считалось, что Торо хотел продемонстрировать ложность и даже абсурдность буржуазного социально-

* «Простая жизнь — возвышенные мысли» (англ.).

бытового уклада. Недаром Паррингтон именовал его «экономистом трансцендентализма». Сегодня, в свете новых исследований, становится очевидным, что опыт Торо имел не столько экономическую, сколько гносеологическую окраску. Он ставил эксперимент в сфере самопознания и познания мира, который должен был послужить основой для разработанного им позднее учения о революции индивидуального сознания.

О Торо мы знаем все или почти все, потому что он вел дневники и опубликовал книгу. Сегодня он рисуется нам как фигура единственная и неповторимая. Между тем у него были последователи и подражатели, и, очевидно, в немалом количестве. О них мы не знаем ничего. Имена некоторых были установлены и обнародованы Ван Вик Бруксом. Остальные продолжают пребывать в неизвестности. Но они были, и об этом нельзя забывать.

Одна из самых ярких легенд в истории американского романтизма — легенда о затворничестве Готорна. Она была создана современниками не без участия самого писателя и в дальнейшем получила широкое отражение в трудах его биографов. Предполагалось, что он много лет провел в почти абсолютном одиночестве, заточив себя в одной из комнат родительского дома в Сейлеме. Эта легенда породила множество ошибочных представлений, в том числе и представление о Готорне как о художнике, оторванном от действительности, не знавшем современной Америки и целиком погруженном в прошлое и в самого себя.

Книги Готорна опровергают правомерность подобного взгляда, и сегодня можно считать доказанным, что Готорн хорошо знал жизнь Новой Англии не только в прошлом, но и в настоящем. Но, как говорится, нет дыма без огня. Легенда возникла не на пустом месте. Готорн и в самом деле был склонен к одиночеству. Уединение было необходимым условием эффективной работы воображения, деятельности интеллекта, всех тех разнообразных актов сознания, которые в совокупности именуется творческим процессом. Это было на самом деле так, но в легенде приобретало гипертрофированные очертания, и Готорн предстал перед читателями его биографий в виде «Сейлемского отшельника», затворника и чуть ли не мизантропа.

Можно было бы найти еще немало аналогичных примеров, но ограничимся приведенными двумя. Они с достаточной ясностью иллюстрируют тезис, принятый

большинством американских романтиков на правах аксиомы: уединение (или одиночество) есть необходимое условие плодотворной деятельности сознания, цель которого — научное, философское, художественное или любое другое познание мира и самого себя.

Теоретическую базу под этот тезис в свое время подвел Эмерсон.

Известно, что гносеология американского трансцендентализма восходит к нескольким источникам: европейской философии тождества, концепции сверхдуши и, в некоторых аспектах, к эмерсоновской теории «доверия к себе». Эта последняя имеет, правда, не столько гносеологический, сколько этический уклон, но в трансцендентализме все окрашивалось в нравственные тона.

Основной принцип познания мира через самопознание, в котором человек исследует себя, так сказать, в двух ипостасях — как часть универсума (природы) и как микроуниверсум, организованный на тех же основаниях, что и вселенная, — неизбежно предполагал, что центральными звеньями гносеологического процесса явятся наблюдение, созерцание и размышление. Отсюда с неизбежностью вытекала потребность в одиночестве, которое может приобретать различные формы и не обязательно сводится к физическому уединению.

Одну из таких форм Эмерсон усматривал в эксцентричности поведения и характера, нередко свойственной выдающимся умам. «Природа, — писал он, — оберегает свое творение. Мировой культуре необходимы Архимед и Ньютон, и Природа охраняет их, окружив барьером отчуждения. Если бы они были компанейскими людьми, завсегдатаями клубов, любителями танцев и портвейна, у нас не было бы «Теории сфер» и «Principia». Они испытывали свойственную гениям потребность в одиночестве.

...Необходимость одиночества более глубока, чем говорилось выше. Я видел немало философов, чей мир вмещает только одного человека»⁴².

Эмерсон, видимо, подозревал, что утверждение одиночества и эксцентричности, как одной из его форм, в качестве необходимого условия плодотворной деятельности сознания может содержать некую антисоциальную тенденцию. Не случайно он посвятил этой проблеме специальный очерк «Общество и одиночество», где писал, что одиночество мыслителя, поэта, художника не должно отъединять их от общества, ибо их деятель-

ность, по природе своей, есть удовлетворение общественной потребности. «Если вы хотите научиться писать, идите на улицу. Чтобы определить цели и средства искусства, надобно почаще ходить на городскую площадь. Среда писателя — народ, а не колледж. Ученый — это свеча, возжженная любовью и потребностями людей... Его творения столь же необходимы, как изделия булочника и ткача. Общество не может обходиться без мыслителей. Как только первые потребности удовлетворены, более высокие потребности становятся императивны»⁴³.

Таким образом мы видим, что уединение и эксцентричность (то есть необычность поведения и образа жизни) в глазах современников Эдгара По были неотъемлемы от успешной работы интеллекта, от плодотворной деятельности сознания, осваивающего мир. Введение этих элементов в художественную систему в качестве основных признаков, характеризующих героя, оправдано лишь тогда, когда основным предметом изображения является деятельность его интеллекта. В логических новеллах По дело обстоит именно так.

Как уже было сказано, Эдгар По называл свои детективные рассказы рациионациями (*ratiocinations*). Слово это редкое, малоупотребительное. Означает оно, согласно толковому словарю Уэбстера, «процесс точного мышления», «использование дедукции, индукции и комбинации обеих в попытке найти решение», «логическое или систематическое мышление». Какое бы из этих значений не имел в виду По, несомненно одно: предметом его «рациионаций» является деятельность интеллекта.

При чтении логических новелл обращает на себя внимание почти полное отсутствие внешнего действия. Их сюжетная структура более или менее стереотипна. Она имеет два слоя — поверхностный и глубинный. На поверхности — поступки Дюпена, в глубине — работа его мысли. Поверхностный слой беден. В «Убийствах на улице Морг» Дюпен читает газеты, из которых узнает о двойном убийстве и знакомится с показаниями свидетелей, посещает место преступления, дает объявление в газету и беседует с матросом — владельцем орангутанга. В «Похищенном письме» он беседует с префектом Г., от которого узнает об обстоятельствах похищения письма, осматривает дом министра-похитителя и вновь встречается с префектом, для того чтобы вручить найденное письмо и получить вознаграждение. В «Тайне

Мари Роже» Дюпен встречается с префектом Г., изучает материалы, собранные полицией, читает газеты и сообщает префекту Г. ключ к разгадке тайны. Как мы видим, внешнее действие сведено к минимуму, и Дюпен почти не совершает никаких поступков. Однако бедность физической динамики компенсируется напряженным внутренним действием.

Дюпен не просто читает документы и газетные репортажи или осматривает место преступления. Он анализирует, сопоставляет, подвергает сомнению всякую деталь и всякое предположение. В ход идут его огромная эрудиция, мощная способность к логическому рассуждению, «дедукция, индукция или комбинация обеих». Его интеллект разрушает ошибочные построения и на их месте возводит неуязвимую концепцию, содержащую решение задачи.

Существенно, что Эдгар По не просто говорит об интеллектуальной деятельности героя, но показывает ее в подробностях и деталях, раскрывая процесс мышления, его принципы и логику. Именно здесь и сосредоточено главное действие рационаций, их глубинная динамика. Говоря о пафосе детективных рассказов По, следует признать, что он не только в раскрытии тайны. Блестательное решение загадки демонстрирует красоту и огромные возможности разума, торжествующего над анархическим миром «необъяснимого». Детективные рассказы По — это гимн интеллекту.

Как нам уже приходилось говорить, Эдгар По был захвачен мощным потоком романтического гуманизма, в русле которого протекала деятельность многих его современников. Художественная мысль Готорна, Торо, Мелвилла, Уитгера, Уитмена была прикована к человеческому сознанию. Они исследовали его в различных аспектах и на разных уровнях. Доменом По был интеллект, разум. Критика с полным основанием признает в этом художнике прямого и «законного» наследника Просвещения. Подобно просветителям, он преклонялся перед разумом и видел в нем могучее средство преобразования действительности. Однако он жил в иную эпоху, в поле его зрения был социальный опыт, просветителям недоступный. Отсюда сдвиг в самом представлении о разуме, дифференциация этого понятия, функциональное разграничение составляющих его компонентов.

Проблема деятельности человеческого интеллекта — одна из центральных во всем творчестве Эдгара По. Он изучал ее под разными углами зрения, в различных преломлениях, но чаще всего как проблему соотношения и взаимодействия некоторых аспектов сознания: интеллекта и психики, интуиции и логического мышления, эмпирического опыта и воображения, разума и страсти. Многие рассказы По, включая психологические новеллы, философскую фантастику, радионициации, — суть не что иное как художественное исследование деятельности интеллекта во всевозможных обстоятельствах, и прежде всего, в столкновении с другими видами функции сознания. Результаты исследования разнообразны и неоднозначны, но все же среди них можно выделить группу «постоянных величин», некие идейные константы, воплощающие конечный результат изысканий.

Первая из них относится к области соотношения разума и страсти. Эдгар По был глубочайшим образом убежден, что разум и страсть — понятия взаимоисключающие. Он неоднократно утверждал, что разум бессильен в сфере страстей, что здесь его победы кратковременны и достаются чудовищно дорогой ценой. Страсть парализует мыслительную способность человека, и торжество разума возможно лишь через преодоление страсти. Иллюстрацией этого тезиса может послужить, например, известный рассказ «Низвержение в Мальстрем», где герою посредством чудовищного напряжения удается отрешиться от сильнейшей из страстей — от жажды жизни, после чего спадает владеющий им ужас, мысль обретает ясность, конструктивность, и он в конце концов спасается от неминуемой гибели. Но цена, которую он платит — физическое и духовное разрушение личности, — непомерно высока.

В других случаях, когда страсть оказывается сильнее разума и подчиняет себе мысль, последняя утрачивает силу. Выражением этого бессилия становится развивающаяся в человеческом сознании иррациональная склонность к бессмысленным и преступным деяниям, как, например, в рассказах «Черный кот», «Бес противоречия», «Морелла» и др.

Другая «постоянная величина» относится к сфере взаимодействия воображения и рационалистической логики. Эдгар По сравнительно рано постиг ограниченность возможностей сознания, опирающегося исключительно на интуицию и воображение. Он постиг ее не

только в теории, но и практически, на собственном литературном опыте. Антирационалистический пафос его юношеской лирики объясним: он содержал попытку революционизировать процесс приобщения человека к высшей истине и красоте. Попытка, однако, успехом не увенчалась, и По должен был это понимать.

В психологических новеллах писатель попытался моделировать сознание, в котором деятельность интеллекта лишена жесткого логического контроля и отдана во власть воображения, фантазии, интуиции. При этом он не облегчал себе задачи и не экспериментировал с примитивным, бедным, безинициативным сознанием. Его интересовал творческий интеллект, стремящийся к истине. Недаром герои психологических новелл — люди, мысль которых выступает во всеоружии культуры, искусства, научных знаний. Более того, они одарены талантом, творческой потенцией, даже некоторой гениальностью, Родерик Ашер, вероятно, единственный герой мировой литературы XIX века, сумевший запечатлеть на полотне абстрактную мысль. Такое дается не всякому.

Однако Ашер, Агатос и другие творческие натуры в рассказах По неизбежно являются трагическими фигурами. Их воображение, освобожденное от логического контроля, способно породить одни только химеры, хаотические, дисгармоничные миры, в коих мысль теряет направление и перспективу, превращается в навязчивую идею, ведущую к безумию и краху. Поиск высшей истины в замкнутом мире психологических новелл — занятие безнадежное, ибо мир этот не выдерживает логической проверки, как не выдерживает ее вышеупомянутая картина Родерика Ашера — подземный тоннель, не имеющий ни входа, ни выхода.

Заключение, к которому По ведет читателя, очевидно: алогичное, хаотическое сознание — большое сознание. Оно обречено. Этот вывод возникает как следствие взаимодействия всех компонентов повествования, возникает ненавязчиво и как бы самостоятельно. По был великим мастером и строил свои рассказы, говоря его же словами, в подражание «совершенному сюжету господу бога», который поставил элементы мироздания в столь сложную взаимосвязь, что решительно невозможно отделить причину от следствия и понять, где начало, а где конец. Читая новеллы По, мы не всегда можем быть уверены, что болезненность сознания героя есть следствие принципиальной алогичности интеллекта, ориенти-

рованного только на воображение. Но мы не можем быть также уверены, что болезнь есть причина хаотической деятельности ума. Чаще всего мы имеем дело с некоторой диалектической взаимозависимостью. Так, например, когда сознание охвачено страхом, эмоция парализует логический контроль; тем самым открывается простор для воображения, которое, в свою очередь, стимулирует эмоцию, и т. д. Впрочем, для нас это в данный момент неважно. Существенно лишь утверждение бессилия, бесплодия интеллекта, лишённого логического, рационалистического контроля.

Третья «константа» сопряжена с изучением интеллекта, отданного во власть прагматической логики и начисто лишённого интуиции и воображения. В творчестве По найдется не много рассказов, специально посвященных этой проблеме, да и те трактуют ее преимущественно в юмористическом или сатирическом плане. Однако в большинстве новелл мы встретим персонаж или даже несколько персонажей, воплощающих подобный тип сознания. Это люди с обедненным и мистифицированным представлением о мире, который, в их глазах, полон необъяснимых загадок. Их пониманию доступно лишь то, что поддается калькуляции, что может быть поставлено в прямолинейную причинно-следственную связь и уложено в силлогизмы формальной логики, что тривиально и обычно. Все остальное относится к области чудесного, невероятного, непостижимого.

Такого рода сознание неконструктивно и ущербно. Оно может принадлежать человеку невежественному или высокообразованному, глупому или умному, изощренному или наивному. Но кому бы оно ни принадлежало, дефицит интуиции и воображения делает его бесплодным. Истина, добываемая им, ложна и эфемерна, если только это не истина из категории «дважды два — четыре». Рационально-прагматический интеллект неспособен к разрешению загадок мироздания и человеческого бытия. Деятельность его, правда, не замкнута в порочном кругу воображения и страстей, но она ограничена не менее жестко кругом явлений и предметов, которые можно увидеть, услышать, пощупать, взвесить, измерить. В этом случае мысль движется по накатанным рельсам эмпирического опыта и не смеет отойти ни на шаг в сторону. Таким образом, сознание, лишённое воображения, в некотором смысле столь же дефективно, как и сознание, лишённое логического контроля.

В логических рассказах Эдгара По читатель имеет дело с двумя из рассмотренных выше типов сознания. Они легко поддаются выявлению, поскольку количество активно действующих персонажей здесь невелико: три, от силы — четыре. Условно обозначим эти типы сознания как тривиальное и нетривиальное. Каждое из них имеет, так сказать, несколько степеней сложности, но различие по степени будет носить непринципиальный, количественный характер. Оно определяется объемом информации, доступной персонажу, уровнем культуры, образованности, но не затрагивает методологию мышления.

Тривиальное сознание представлено всеми персонажами, за исключением Дюпена и Леграна. Простейший его вариант воплощен в образе слуги Леграна — вольноотпущенного негра Юпитера; наиболее сложный — представлен рассказчиком. Между ними располагается «концентрат» тривиального сознания, самый типичный его образец; он зафиксирован в речах и деяниях префекта Г., человека самоуверенного и твердо убежденного в собственной непогрешимости. Тут невольно напрашивается параллель с героем чеховского «Письма к ученому соседу», который неколебимо стоял на том, что «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда»⁴⁴. Подобная позиция была бы вполне характерна и для префекта.

Тривиальное сознание более или менее равнозначна здравому смыслу и, соответственно, отягощено чувством превосходства над всяким инакомыслием. Дефинитивными его признаками являются: с одной стороны, приверженность к прагматической логике, сводящей всю сложность взаимодействия и взаимозависимости явлений мира к поверхностным причинно-следственным связям; с другой — неистребимая склонность отталкивать от себя, отметать все, что не укладывается в привычное русло примитивного рационализма, относя его к полумистической области «странного», «необъяснимого», «загадочного».

Тривиальное сознание обречено функционировать в мире «странностей», хотя границы этого мира зависят, в известной мере, от уровня образованности персонажа. Для Юпитера, например, область загадочного необъятна; для префекта Г. она значительно уже и включает,

главным образом, круг явлений, связанных с человеческой психикой, способом мышления; для рассказчика она еще уже и относится преимущественно к сфере интуитивного постижения истины. Можно сказать иначе: тривиальному сознанию необъяснимым представляется все, что выходит за рамки обычных представлений, и тогда масштабы «странного мира» будут находиться в обратной пропорции к объему знаний о действительности, отлившихся в форму обычных представлений. Но при этом следует помнить, что «обычными представлениями» Эдгар По считал такие, в основе которых лежит филистерское здравомыслие, и, следовательно, количественный критерий нуждается здесь в качественном (мировоззренческом) коэффициенте.

Наиболее сложный и тонкий тип тривиального сознания представлен в образе рассказчика. Известно, что большинство читателей и многие критики отождествляли рассказчика с самим Эдгаром По, ставя знак равенства между писателем и его персонажем. Их заблуждение понять нетрудно. Рассказчик в логических рассказах — фигура почти абстрактная. У него нет ни имени, ни биографии, и даже внешность его не описана. Читатель может, правда, заключить кое-что о его склонностях, интересах, образе жизни, но сведения эти малочисленны, они попадают случайно, между прочим, поскольку рассказывает он не о себе, а о Дюпене, Легране и других. То немногое, что мы знаем о нем — широкая образованность, любовь к научным занятиям, тяготение к уединенному образу жизни, — вполне допускает отождествление его с автором. Однако сходство здесь чисто внешнее, не распространяющееся на способ мышления. В этом плане рассказчик являет собой полную противоположность автору.

Первая редакция «Убийств на улице Морг» открывалась следующей фразой: «Процесс воображения или творения весьма близок процессу анализа; первый во многом, если не во всем, обратен второму». При переиздании рассказа Эдгар По убрал эту фразу и заменил ее другой: «Так называемые аналитические способности нашего ума сами по себе мало доступны анализу». Отчего так? Скорее всего оттого, что с первых же строк рассказчик демонстрировал интеллект, способный понимать диалектическое единство анализа и творческого воображения, иными словами — интеллект слишком глубокий для тривиального сознания. Новый зачин рас-

сказа весьма примечателен. Рассказчик не говорит: «Я не могу определить, что есть аналитические способности» или «Я не в состоянии установить природу аналитических способностей ума». Он просто отодвигает проблему в область странного, необъяснимого, загадочного, и конец делу. «Так называемые... мало доступны...» Все. Точка.

Характерно, что тон повествования там, где рассказчик берется рассуждать о Дюпене или Легране, сплошь и рядом приобретает оттенок снисходительности. И происходит это не потому, что он умнее героя, но как раз напротив, — потому, что он не в силах понять его до конца. Он смутно чувствует, что в операциях дюпеновского интеллекта присутствует нечто большее, нежели чистая логика, разматывающая цепи индукции и дедукции, но не может уловить, что именно. Мысль о «чудесах интуиции» представляется ему сомнительной. Поражительный успех Дюпена и Леграна в раскрытии тайны он относит за счет «аналитических способностей», проявляющих себя через безупречно строгие и тонкие индуктивно-дедуктивные построения. Все остальное, в его глазах, — не более как «следствие перевозбужденного, а может быть большого ума». Когда он точно передает рассуждения героя, он нередко сообщает читателю больше того, что понимает сам. Недаром «феноменальные» результаты расследования, проводимого героем, неизменно ошеломляют его.

Ох уж эта дедукция-индукция! Читатели Габорио, Конан Дойла, Кристи, Сейерс, Стаута привыкли к тому, что герои детективной литературы, покуривая трубку, играя на скрипке, поливая орхидеи и предаваясь иным, столь же невинным занятиям, выстраивают в уме неуязвимую цепь индуктивных или дедуктивных (это уж как придется) рассуждений, последнее звено которой неизбежно содержит ключ к разгадке тайны. Отсюда ошибочное мнение, будто дедуктивное (или индуктивное) рассуждение и есть единственный метод решения задачи. Тем более что полиция в сочинениях детективного жанра неукоснительно демонстрирует неэффективность всех прочих методов.

Дюпен был первым в ряду «дедущирующих» курильщиков трубки. Неизменный успех, сопутствовавший ему в установлении истины, восхищение рассказчика, превозносившего его «аналитический талант» и неспособного оценить другие стороны его интеллекта, — все это

привело к устойчивому представлению, будто творец Дюпена — Эдгар По — видел в логическом анализе, в дедуктивном и индуктивном мышлении альфу и омегу познания, путь к постижению загадок на любом уровне, от криминальных казусов до устройства вселенной. Критики до сих пор именуют его единственным рационалистом среди романтиков и не перестают удивляться, как это автор «Улялюм» ухитрился написать «Золотого жука». Именно поэтому необходимо хотя бы коротко напомнить об истинном отношении писателя к методам «метафизического» постижения истины, которое он, но счастью, довольно подробно изложил в последнем своем философском сочинении «Эврика».

С точки зрения По, дедукция и индукция — это два метода, два пути «метафизического» познания, доступные традиционной науке. Первый он связывает с деятельностью Аристотеля, Евклида и Канта, второй — с трудами Бэкона и его последователей. Оба эти пути представляются писателю неудовлетворительными, и он говорит о них с нескрываемым сарказмом.

Основную причину несостоятельности Аристотелевой дедукции По видит в аксиоматике ее исходных принципов. Использование аксиомы в качестве отправного пункта априорного рассуждения кажется ему недопустимым. Анализируя знаменитые аксиомы Дж. С. Милля и обращаясь к истории аксиоматики, он приходит к беспощадному выводу, что аксиомы, трактуемые как самоочевидные истины, не нуждающиеся в доказательстве, никогда не существовали. Свой вывод он полностью распространял на Евклидову геометрию, обнаруживая подход, близкий к исходному принципу Лобачевского.

Бэконовская индукция вызывала еще более энергичный протест со стороны По. Он именовал Бэкона и ученых его школы «одноидейными», «односторонними» и «колченогими». Порок индуктивного метода, по мысли По, заключается в том, что он «отдавал власть» в руки «наблюдков», «микроскопистов», «раскапывателей и торговцев мелкими фактами», все кредо которых сводится к слову «факт». Ценность фактов при этом «несколько не зависит от их применимости к развитию главных, окончательных и единственно законных фактов, именуемых законами».

Из этого не следует, однако, что По начисто отвергал индуктивный и дедуктивный методы в познании. Главное зло он видел не в их ограниченности, но в повсеместно распространенном убеждении, что «третьего не дано», в мнимой необходимости не выходить за их пределы. Он предлагал не вовсе отменить дедукцию и индукцию, но дополнить ее третьим, «верховным» принципом, который подчинил бы себе первые два. Этим принципом он полагал интуицию, как особое свойство человеческого мышления.

В недооценке интуиции, собственно, и заключается причина ошибочных суждений многих критиков, пытавшихся объяснить «метод Дюпена» и сводивших его к «дедукции» или «индукции». Этим же объясняется и неспособность рассказчика понять до конца специфику интеллекта героя. Ему доступны логические операции Дюпена и Леграна, но интуиция как «верховный принцип» выше его разумения. Именно наличие этого принципа в «аналитических способностях» ставит его в тупик и заставляет произносить нечто невнятное о том, что способности эти «мало поддаются анализу».

Главная разница между тривиальным и нетривиальным сознанием заключается в том, что в первом интуиция отсутствует, а во втором присутствует. Каковы бы ни были различия в мыслительных способностях Юпитера, префекта Г. и рассказчика, их всех объединяет недостаток интуиции. Дюпена и Леграна, напротив, выделяет способность к интуитивным озарениям, и потому их сознание нетривиально.

Однако, сказав «интуиция», мы мало что сказали, поскольку понятие это имеет множество толкований. Чтобы установить именно тот смысл, который вкладывал в него американский поэт, нам придется вновь обратиться к некоторым идеям о функциях человеческого сознания, которые были в ходу у его современников, и прежде всего о деятельности воображения.

В глазах романтиков воображение не только являло собой инструмент, с помощью которого можно было творить Прекрасное, но открывало кратчайшие пути к постижению истины. Работа воображения вовсе не представлялась им в виде неуправляемой, неосознанной стихии. Теоретики и практики романтического искусства много размышляли и писали по этому поводу. Созданные ими теории, при всем своем разнообразии, имели некое общее направление, обусловленное, видимо, тем,

что базировались на немецкой идеалистической гносеологии. Наиболее популярной среди них была теория, развитая английским поэтом С. Т. Кольриджем, с трудами которого Эдгар По был превосходно знаком.

Увлеченность американского поэта стихотворениями и критическими произведениями Кольриджа — факт давно установленный биографами. Сам По неоднократно отзывался о Кольридже как о человеке, «перед чьим гигантским духом не смогли устоять самые гордые интеллекты Европы». Это не означает, разумеется, что По был простым эпигоном Кольриджа и слепо повторял его идеи. Расхождения между ними многочисленны и очевидны. Тем не менее мы вправе полагать, что в основе некоторых методологических принципов американского писателя лежит концепция воображения, предложенная Кольриджем.

Представление о творческой способности сознания возникло у Кольриджа, скорее всего, как далекий и весьма приблизительный аналог некоторых гносеологических принципов Канта. Кантианская мысль об организующей и упорядочивающей роли сознания, дающего законы материальному миру, разграничение между рассудком, имеющим дело с предметами и явлениями чувственно воспринимаемого мира, и разумом, ориентированным на трансцендентное постижение высших сущностей, — все это в своеобразном преломлении может быть обнаружено в концепции воображения Кольриджа.

Кольридж делал четкое различие между воображением и фантазией. Если пренебречь некоторой нестабильностью этих понятий в его критических сочинениях, то общий их смысл можно сформулировать примерно следующим образом: фантазия, оперируя материалом чувственно воспринимаемого мира, создает произвольные комбинации; воображение преобразует, переплавляет поток ощущений, чувственных образов и понятий в новые модели. В этом процессе исключительно важную роль играет интуиция, которая позволяет усмотреть в хаосе образов, ощущений, эмоций, предметов и явлений то, что Кольридж именовал формой и что, по сути своей, следовало бы назвать системой или закономерностью, позволяющей организовать материал в модель.

Каковы бы ни были возражения По против частных положений теории Кольриджа, он широко ею пользовался, развивая или модифицируя идеи своего учителя. Более того, он распространял кольриджевскую концеп-

цию воображения на все сферы деятельности человеческого сознания, в том числе и на процесс познания. В этом последнем случае вперед неизбежно выдвигалась проблема интуиции и ее роли в постижении истины, к какой бы области она ни относилась. О том значении, которое По придавал интуиции, можно судить хотя бы по нарисованной им в «Эврике» картине научного прогресса, осуществляющегося «как бы интуитивными скачками». Его любимым героем в науке был «божественный старик» Кеплер, «сам признававший, что догадался о законах (вселенной)... иными словами, он вообразил их. Если бы его спросили, — замечает По, — каким путем — дедуктивным или индуктивным — он пришел к своим законам, он мог бы ответить: я ничего не знаю о путях, но я знаю механизм вселенной... я пришел к ним посредством интуиции!»⁴⁵

Отводя столь важную роль интуиции, Эдгар По неизбежно должен был задуматься о ее природе, попытаться дать ей какое-то определение. Мысль его работала в кругу явлений, которые мы сегодня относим к области подсознания. В интуиции для него не было ничего мистического или божественного. Речь шла о неосознанных операциях интеллекта, осмысливающего материальный мир. Фундаментом интуиции оставалась объективная реальность, лежащая за пределами сознания. «Интуиция, — говорит он, — есть не что иное, как убеждение, возникшее из тех индукций и дедукций, процессы которых столь неясны, что ускользают от сознания, ускользают от рассудка или неподвластны нашей способности к выражению»⁴⁶. Если бы По жил в XX веке, он, вероятно, с удовольствием подписался под шуточной формулой нынешних физиков: «Интуиция — дочь информации».

Вместе с тем, По сознавал опасность субъективизма, произвольности, честного заблуждения, таящуюся в бесконтрольном применении интуитивного «метода». Поэтому-то он считал необходимым поставить интуицию под строгий логический контроль. Позднее, в «Эврике», он развернет свой знаменитый принцип консистентности, в соответствии с которым каждый новый интуитивно угаданный закон природы должен подвергаться проверке на соответствие всем другим, уже известным законам. Но это позднее. А пока что в детективных рассказах он ограничивает проверку интуиции дедуктивной и индуктивной системой умозаключений.

В сущности говоря, пресловутый метод Дюпена — не более чем логическая проверка интуитивно возникшего предположения. В «Убийствах на улице Морг» Дюпен *догадался*, что зверское преступление совершено не человеком; в «Похищенном письме» его *осенило*, что письмо следует искать на самом видном месте; в «Золотом жуке» Легран *предположил*, что имеет дело с тайнописью. Все остальное — индуктивные и дедуктивные логические цепи, строгие остроумные «метафизические» рассуждения — обоснование и уточнение интуитивной догадки.

Таким образом, «аналитические способности» Леграна и Дюпена — это продукт нетривиального сознания, которому доступны интуитивные прозрения и которое способно поставить их под железный контроль логического анализа. Эдгар По высоко ценил этот тип сознания. В его иерархии интеллектов он уступает лишь сознанию творческому, присущему только поэтам и господу богу. С этой точки зрения представляется особенно абсурдной попытка отождествить писателя с рассказчиком или с героем. Рассказчик способен поведать о Дюпене, но неспособен раскрыть тайну; Дюпен способен раскрыть тайну, которая помимо его воли возникает перед ним как задача, нуждающаяся в решении; писатель создает тайну, создает Дюпена, раскрывающего ее, и создает рассказчика, повествующего о таланте Дюпена. Он один обладает творческим сознанием.

Следует заметить, что в логических рассказах По момент интуитивного озарения — всего лишь исходная точка «аналитических» рассуждений героя. Она теряется посреди множества фактов, газетной информации, полицейских донесений, рассуждений рассказчика, посреди подробного описания «странных» привычек Дюпена, его образа жизни, посреди разъяснений самого Дюпена, насыщенных дедуктивными и индуктивными интеллектуальными конструкциями. Ее легко не заметить. Это и случилось со многими последователями и подражателями Эдгара По, не увидевшими в «методе Дюпена» ничего, кроме «дедукции». Отсюда известная деградация жанра, на которую горько жаловался Брандер Мэтьюз. «За полвека, — писал он, — прошедшие с того времени, когда По предложил образец жанра, толпа подражателей вульгаризировала и опошшила его... В их руках он утратил достоинство и лишился своей атмосферы»⁴⁷.

История научно-фантастического жанра во многом напоминает судьбу детективной литературы. Они возникли одновременно, и последующее их развитие осуществлялось почти синхронно. К концу XIX столетия научная фантастика отлилась уже в «классические» формы и образовала как бы два направления: инженерно-технологическое и социологическое (или футурологическое). Первое было представлено сочинениями Жюль Верна, второе — романами и рассказами Герберта Уэллса. Конечно, такое разграничение в известной степени условно. Жюлю Верну не чужды были размышления о судьбах общества, а в произведениях Уэллса легко обнаруживается присутствие инженерной мысли. Речь идет только о преимущественной тенденции.

Жюльверновская и уэллсовская ветви в научно-фантастической литературе долго существовали порознь, почти не смешиваясь. Слияние их произошло значительно позже, в середине нашего века. Впрочем, и сегодня еще появляются романы и рассказы, которые можно считать образцами технологической или социологической фантастики в более или менее чистом виде.

Существенно, что с самого начала технологическая фантастика была связана с развитием инженерной мысли и прикладных наук, а социологическая — с открытиями в сфере наук фундаментальных. Жюльверновское направление сформировалось во второй половине XIX века на базе промышленного переворота, а уэллсовское — в самом конце XIX — начале XX века на основе начавшейся научной революции. Первое, при всем богатстве технологической фантазии, почти не уделяло внимания новым теориям в науке, а второе, напротив, демонстрировало удивительную бедность технологического воображения наряду с буйной научной фантазией. Уэллсу были доступны понятия четырехмерного пространства, интегрального интеллекта, относительность категории времени и т. п., но, изображая авиацию третьего тысячелетия, он не способен был сочинить что-либо более совершенное и оригинальное, нежели конструкции Фармана и Блерио. Его технологические прогнозы, в большинстве своем, безнадежно устарели к концу двадцатых годов. Жюль Верн, не помышлявший о кривизне пространства, теории относительности, динамической все-

ленной, создал в своем воображении подводный корабль, винтокрылые аппараты, сверхдальнобойные артиллерийские орудия и т. д.

Научная фантастика по природе своей связана с развитием науки и техники. Новые научные идеи дают импульс творческому воображению художника, подвизающегося в этой сфере. Естественно, что научно-техническая революция нашего времени породила условия для небывалого литературного «взрыва». В пятидесятые — семидесятые годы XX века научно-фантастические сочинения сделали одним из самых популярных видов литературы. Эйнштейнова космология и полеты в космическое пространство, высадка человека на Луне и посылка управляемых аппаратов к Венере и Марсу, достижения кибернетики и развитие радиоэлектроники, химия полимеров и успехи бионики — все это послужило базой для тысяч и тысяч научно-фантастических романов, рассказов, пьес, кинофильмов и телевизионных сериалов. Во многих странах начали выходить специальные журналы, появились клубы любителей научной фантастики. Научно-фантастические литературные образы и представления столь широко вошли в повседневную жизнь человечества, что возникли условия для эпидемического распространения всевозможных мистификаций типа легенд о летающих тарелках, о снежном человеке, о бермудском треугольнике и т. п.

Именно в наши дни научная фантастика, которую критики долгое время отказывались считать литературой, завоевала признание как литературно-художественный жанр. У нее появились свои корифеи, чье творчество обрело международное признание. Кто нынче не слышал о Станиславе Леме, Рэе Бредбери, Айзеке Азимове, Курте Воннегуте, Роберте Шекли, Артуре Кларке, Горе Видале, Кобо Абэ! Да и в нашей советской литературе имеется могучий отряд научных фантастов — А. Беляев, А. Казанцев, И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие, А. Громова, И. Варшавский и десятки других. Научная фантастика допущена сегодня на страницы толстых журналов. Издаются многотомные серии мировой и советской научно-фантастической литературы. Наконец, у нее появились историки, теоретики и критики.

Современная научная фантастика выросла из сочинений Жюль Верна и Герберта Уэллса. Это бесспорный факт, засвидетельствованный почти всеми выдающимися писателями-фантастами нашего времени. Жюль Верн и Уэллс, со своей стороны, признавали себя учениками и наследниками Эдгара По. Тут тоже все ясно. Ну а сам Эдгар По? Был он первооткрывателем или шел путями, проложенными до него? На этот счет мнения историков литературы расходятся. Одни указывают на ряд сюжетов, бытовавших в фольклоре, поэзии, прозе и драме на протяжении столетий и повторявшихся затем в научно-фантастической литературе XIX—XX веков (история человека-невидимки, полеты на Луну, скоростное перемещение во времени и в пространстве, превращение химических элементов, создание искусственного человека и т. д.). На этом основании они готовы отнести к научной фантастике «Женщину на Луне» Джона Лили, романы Сирано де Бержерака, «Трагическую историю доктора Фауста» Марло, «Фауста» Гете и многочисленные утопические сочинения — от Томаса Мора и Кампанеллы до Батлера и Морриса. Другие отмечают, что в трактовке вышеупомянутых сюжетов отсутствует научная мысль, что фантастический элемент в них опирается главным образом на средневековую магию, чернокнижную «мудрость», алхимию, астрологию, но не на подлинные достижения науки.

Представления о времени возникновения научной фантастики многочисленны и разноречивы. Ее истоки возводят к библейским легендам, античной мифологии, к выдающимся памятникам эпохи Возрождения, к Просвещению, тяготевшему к научности, и к романтизму, склонному к фантастике. Большинство исследователей, однако, соглашается на том, что научная фантастика — продукт XIX столетия, детище пограничной эпохи, когда рационалистический пафос Просвещения вступил во взаимодействие с романтической философией и эстетикой, выдвигавшей на первый план фантазию, воображение, интуицию.

Тяготение к фантастическим сюжетам и образам — общее свойство романтической литературы: русской, немецкой, французской, английской — какой угодно. (Не случайно литературная сказка занимает столь важное место в наследии европейских романтиков. Вспомним братьев Гримм, Тика, Гауфа, Гофмана, Андерсена...) Именно поэтому романтизм оказался благодат-

ной почвой, взрастившей первые побеги научной фантастики. Однако одной предрасположенности к фантастике было недостаточно. История мировой литературы знает эпохи — например, средневековье, — когда тяготение к фантастическому было ничуть не менее интенсивным, чем в романтизме. Требовался еще определенный уровень развития науки и техники, который допускал бы возможность научных фантазий; может быть, даже не уровень, как таковой, но скачок, стремительный взлет, сосредоточенный на коротком временном отрезке. С этой точки зрения конец XVIII — начало XIX века образуют особую эпоху, которую характеризуют прежде всего промышленный переворот, основанный на многочисленных технических изобретениях, и бурное развитие науки. Назовем лишь некоторые из открытий, изобретений и научных достижений, приходящихся на указанное время: паровая машина, циркулярная пила, стальное перо, прядильный станок, полеты на воздушном шаре, железный плуг, пароход, первые железные дороги, электрическая батарея, электромагнит, электромотор — это все в сфере, так сказать, практической. За ее пределами можно указать на развитие наблюдательной техники в астрономии, появление новых космологических теорий Канта, Лапласа, Гумбольта, переворот в политической экономии (труды А. Смита), возникновение атомистической теории Дальтона, психологические опыты Месмера и многое другое. Все эти научно-технические «обстоятельства», возникшие в жизни человечества на рубеже XVIII и XIX столетий, были не менее важны для появления особого типа научно-художественного воображения, чем общая тяга романтиков к фантастике.

Формирование нового жанра требовало художника, в чьем творческом сознании мощное воображение соединялось бы с интересом к завоеваниям научно-технической мысли. Такой художник явился в лице Эдгара По. Об имажинативной способности его интеллекта сказано уже достаточно. Что же касается его осведомленности и, если угодно, причастности к новым научным идеям и открытиям, то этот предмет нуждается в некоторых уточнениях.

Вопрос о научных познаниях По неоднократно возникал в критической и биографической литературе⁴⁸. Многочисленные соображения, высказывавшиеся по этому поводу, могут быть, в принципе, сведены к двум точкам зрения. Согласно первой, По был дилетантом,

верхоглядом, который желал производить впечатление эрудита и знатока, не имея к тому достаточных оснований. Согласно второй, писатель обладал глубокими познаниями в ряде научных областей, блистательной научной интуицией, позволившей ему самостоятельно «угадать» исходные посыпки геометрии Лобачевского, предвосхитить некоторые идеи Римана и Эйнштейна и создать космогонию, основные положения которой нашли подтверждение в теориях о происхождении вселенной, разработанных в середине XX века. Примирить эти противоположные точки зрения, разумеется, невозможно, но объяснить их происхождение несложно.

Долгие годы Эдгар По сотрудничал в разных журналах, где основная его обязанность заключалась в рецензировании всевозможных книг и журнальных публикаций, в том числе научных, научно-популярных, научнообразных и псевдонаучных⁴⁹. Он «перепахивал гектары» сочинений по географии, геологии, минералогии, конхиологии, астрономии, навигации, физиологии, френологии, психологии, этнографии, месмеризму, восточной философии, истории, астрологии и т. д. и т. п. Естественно, он не обладал глубокими познаниями во всех этих областях, и информация, почерпнутая им из рецензируемых публикаций, имела, как правило, поверхностный характер. До сих пор не существует полного свода всех рецензий, напечатанных Эдгаром По. Он не придавал им значения и далеко не всегда их подписывал. То была черная, поденная работа, на которую расходовался минимум творческой способности и интеллектуальных усилий.

Вместе с тем существовали определенные сферы знания и научного опыта, к которым По испытывал глубокий и серьезный интерес. Это астрономия, математика, космология, психология, некоторые разделы физики, эстетика... Здесь эрудиция писателя была основательной и глубокой. При этом, конечно, следует учитывать уровень науки в первые десятилетия XIX века. Многие проблемы и теории, увлекавшие современников По самым серьезным образом, сегодня могут вызвать только улыбку. Но это в порядке вещей. Сегодня мы посмеиваемся над френологией и теорией метампсихоза... Кто знает, не покажутся ли многие наши научные идеи и представления смешными, и наивными в конце XXI столетия...

Фантастика была для Эдгара По привычной стихией, и в его новеллистическом наследии вряд ли найдется десяток рассказов, где бы она не присутствовала. Истоки его фантастических сюжетов многочисленны и разнообразны — от европейских и американских народных преданий до газетных сенсаций и анекдотов. Научные и технические открытия были всего лишь одним из них. Если, конструируя логические рассказы, писатель ставил перед собой определенную цель и отыскивал пути и способы ее осуществления, отчетливо понимая, что он разрабатывает новый, необычный тип повествования, то, обращаясь к научно-фантастическим сюжетам, он не имел в виду такой цели и не стремился к созданию особенной художественной структуры, которая соответствовала бы этой цели. Отсюда пестрое разнообразие рассказов, относимых с большим или меньшим основанием к научной фантастике. Отсюда же и стилистическая неоднородность, отсутствие жанровой чистоты многих из них.

Научно-фантастические рассказы Эдгара По могут быть разделены на несколько категорий, которые мы условно обозначим как научно-популярные, «технологические», сатирические и «метафизические». Условность деления предопределена тем, что ни одна из этих категорий не существует в чистом виде, но всегда в комбинации с другими, и речь может идти всего лишь о преобладающей тенденции. Объединяет их, пожалуй, только одно: все они так или иначе привязаны к какому-нибудь научному открытию, изобретению, наблюдению, любопытному факту. При этом самое открытие или изобретение далеко не всегда — и даже, напротив, лишь в редких случаях — становится главным предметом изображения. Чаще всего оно только повод, предлог для размышления о вещах, лежащих в совершенно иной сфере человеческого опыта.

Научно-популярные рассказы По образуют небольшую группу произведений, которые, строго говоря, не могут считаться фантастическими, поскольку фантастичность их весьма условна. Все они построены на одном приеме — на научном разъяснении мнимо невероятных событий. Характерным образцом могут служить «Три воскресенья на одной неделе» (1841) и «Сфинкс» (1846).

В первой из этих новелл рассказывается о том, как герой, снедаемый желанием поскорей жениться на «преlestной Кейт», обошел чудаковатого опекуна, объявившего, что он даст согласие на брак, «когда три воскресенья подряд придутся на одну неделю». Герой отыскал двух приятелей — капитанов дальнего плавания, — для одного из которых воскресенье было в субботу, а для другого — в понедельник. Возможность подобной «фантастической» ситуации обусловлена научным фактом вращения Земли вокруг собственной оси. Оба моряка только что вернулись из кругосветного плавания. Тот из них, который плыл с востока на запад, «выиграл» сутки. Второй, плывший на восток, — «проиграл». Это наблюдение впоследствии использовал Жюль Верн в своем знаменитом романе «Вокруг света в восемьдесят дней». Филеас Фогг, как помнит читатель, путешествуя с востока на запад, «выиграл» сутки, а вместе с ними и огромное пари, спасшее его от полного разорения.

Второй рассказ содержит описание жестокого эмоционального потрясения, пережитого рассказчиком, увидевшим через окно фантастическое чудовище, которое спускалось по склону отдаленного холма. В финале дается объяснение этого феномена: вследствие оптической аберрации маленькое насекомое, находящееся на близком расстоянии от глаза, может показаться огромным существом.

Рассказ о «трех воскресеньях» можно отнести к категории сатирической прозы. Главный его пафос в иронической насмешке над самодурством вздорного старика и над торжествующим корыстолюбием рассказчика, которому удалось-таки добраться до приданого невесты, не дожидаясь ее совершеннолетия. «Сфинкс» принадлежит, скорее, к психологическому жанру, поскольку основной предмет внимания писателя — душевное состояние героя, спасающегося от холерной эпидемии в уединенном коттедже на побережье Гудзона. Он тяжело переживает гибель друзей и знакомых, известия о которой поступают каждое утро. «Под конец, — рассказывает он, — мы со страхом встречали появление любого вестника. Самый ветер с юга, казалось, дышал смертью. Эта леденящая мысль всецело завладела моей душой. Ни о чем другом я не мог говорить, думать или грезить во сне»⁵⁰. Чудовищное «видение страшного зверя» потрясает угнетенную психику героя, приводит его на грань безумия. «Моему ужасу не было предела, — говорит

о н , — ибо я счел видение предвестием моей смерти или еще хуже, симптомом надвигающегося безумия»⁵¹.

Таким образом, «научный феномен» в обоих случаях играет подчиненную роль. Он всего лишь способ, средство, прием, употребленный для решения художественной задачи, не имеющей к нему прямого отношения. В этом, как будет видно далее, заключается одна из характерных особенностей научной фантастики По. Но, вместе с тем, отметим и другую сторону дела: в каком бы объеме ни присутствовала наука в рассмотренных выше рассказах, она все же присутствует как конкретный факт или наблюдение. А вот «фантастичность» их имеет иллюзорный характер. Это мнимая фантастика.

Большинство научно-фантастических рассказов По строится, однако, по иной схеме. Научного факта в них, как правило, нет вообще. Есть лишь допущение, отдаленно связанное с фактом. Зато фантастика — самая что ни на есть фантастическая.

«Ганс Пфааль» и «технологическая» фантастика

Первым опытом Эдгара По в области «технологической» фантастики можно считать, с некоторыми оговорками, «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» (1835). В новеллистическом наследии писателя этому рассказу принадлежит специальное место, ибо с него начинается не только «технологическая», но вообще всякая научная фантастика. «Ганс Пфааль» — пробный шар, эксперимент, произведение, написанное по принципу «посмотрим, что получится». Параметры и законы жанра еще не были установлены. Молодой Эдгар По (ему было об эту пору двадцать шесть лет) испытывал, вероятно, чувство неуверенности и некоторую робость в обращении с материалом. Отсюда, как полагают критики, стилистическая разноголосица в повествовании, неуместная буффонада в начальных эпизодах, ироническая двусмысленность финала. Можно предположить, что писатель не решался предложить читателям новый жанр «всерьез». Не случайно в заметках и комментариях, сопровождавших публикацию, он старательно маскировал серьезность намерений и неоднократно именовал свое сочинение *jeu d'esprit* *.

Собственно говоря, Эдгар По мог и не сознавать, что

* Игра ума (*фр.*).

своим «Гансом Пфаалем» закладывает фундамент нового жанра, но интуитивно ощущал, что разрабатывает необычный тип прозаического повествования. В примечании, которое он сделал, публикуя рассказ в сборнике «Гротески и арабески» (1840), он сопоставил «Ганса Пфааля» с «лунным направлением» в ренессансной и просветительской фантастике. «Все упомянутые брошюры, — писал он, — преследуют сатирическую цель; тема — сравнение наших обычаев с обычаями жителей Луны. Ни в одной из них не сделано попытки *придать с помощью научных подробностей правдоподобный* характер самому путешествию... Своеобразие «Ганса Пфааля» заключается в попытке *достигнуть этого правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы*»⁵² (курсив мой. — Ю. К.). В этих словах По бессознательно сформулировал один из важнейших принципов научно-фантастической литературы.

В стремлении Эдгара По к правдоподобию фантастики не было ничего оригинального или необычного. Оно было общим свойством европейской и американской романтической прозы. Ирвинг, Купер, Готорн, Мелвилл, давая полный простор воображению, пытались в то же время придать очертания достоверности самым безудержным своим фантазиям. Не умея точно определить это качество своих сочинений, они пользовались французским термином *vraisemblance*, который, как им казалось, содержал особенный смысловой оттенок, отличавший его от английского *verisimilitude*. С этим было связано обилие бытовых подробностей и скрупулезных описаний в их произведениях, что нередко вводило в заблуждение критиков, усматривавших здесь наличие «реалистической детали». Новаторство «Ганса Пфааля» состояло в том, что здесь впервые для достижения *vraisemblance* были использованы «научные принципы» и «научные подробности».

О том, как возник замысел этого необычного по тем временам рассказа, можно судить по творческой его истории, изложенной писателем в статье «Ричард Адамс Лок» (1846): «...Издательство «Харперс», — говорит По, — выпустило американское издание «Трактата по астрономии» сэра Джона Гершеля, и я заинтересовался соображениями автора о возможных перспективах лун-

ных исследований. Эта тема возбудила мою фантазию, и мне захотелось дать ей полную свободу в изображении картин лунного пейзажа. Очевидное затруднение состояло в том, как объяснить знакомство повествователя с нашим спутником; столь же очевидным было и желание преодолеть эту трудность, предположив существование необыкновенного телескопа. Я сразу же понял, что главный интерес повествования будет зависеть от того, насколько удастся убедить читателя в правдоподобии существования подобного телескопа. На этой стадии моих размышлений я поведал о замысле нескольким друзьям, в том числе г-ну Д. П. Кеннеди... Все они оказались единодушны в своем мнении: трудности конструирования подобного телескопа столь велики и общепонятны, что тщетно было бы пытаться придать повествованию должную достоверность именно этим путем. Потому я с большой неохотой и лишь наполовину убежденный (я более полагался на легкое верие публики, нежели мои друзья) оставил мысль придать тщательную достоверность повествованию, — я хочу сказать, настолько тщательную, чтобы и в самом деле обмануть читателя. Я обратился к стилю полусерьезному, полуплутовскому и решил сосредоточить интерес, насколько это было в моих силах, на самом перелете с Земли на Луну, описывая лунный пейзаж, словно бы повествователь лично его наблюдал и исследовал. Именно так я написал повесть под названием «Ганс Пфааль» и опубликовал ее спустя полгода в «Южном литературном вестнике», коего был тогда редактором»⁵³.

Из приведенного фрагмента видно, что непосредственный импульс, побудивший Эдгара По взяться за сочинение «Ганса Пфааля», имеет чисто научную природу. Писатель сам указывает на источник, вдохновивший его, — астрономический трактат Джона Гершеля. Но дело, конечно, не только в труде известного английского ученого, сколь бы высоко ни стоял авторитет его имени, подкрепленный авторитетом имени его отца Вильяма Гершеля, тоже выдающегося астронома. Необходимо принять в соображение общее стремительное развитие успехов наблюдательной астрономии. Слава астрономов первой половины XIX столетия связана, прежде всего, с усовершенствованием наблюдательной техники. Новая технология позволила сооружать более совершенные телескопы, и все они были обращены к звездному небу и, конечно же, на ближайшее небесное тело — Луну. На

Луне обнаружили «пейзаж» — лунные горы, лунные моря, вулканические кратеры. Отсюда возникло неотразимое искушение предположить наличие на Луне атмосферы, живой жизни и лунного «населения», которое в силу устойчивого антропоморфизма должно было состоять из лунных «людей». Ученые — народ строгий — искушению не поддались. Остальное человечество, непричастное к астрономической науке, буквально заболело «лунной болезнью». Доверчивые читатели готовы были проглотить любую сенсационную нелепость, лишь бы в ней фигурировали Луна и телескопы.

Спрос, как известно, порождает предложение. Во многих странах Европы стали появляться «лунные повести», беззастенчиво эксплуатировавшие читательскую любознательность. Появились они и в Соединенных Штатах, которые старались не отстать по части строительства обсерваторий и телескопов. Сошлемся хотя бы на два примера. Первый — «Путешествие на Луну» Джорджа Такера, опубликованное в 1827 году под псевдонимом Джозеф Аттерли. Сочинение это, хоть и пользовалось популярностью в свое время, не имеет ни научной, ни художественной ценности и может представлять для нас интерес лишь в связи с двумя побочными обстоятельствами. Во-первых, потому, что Такер был профессором Виргинского университета как раз в то время, когда Эдгар По обучался в этом заведении. Вполне вероятно, что Эдгар По встречал Такера в университете и, следовательно, мог впоследствии обратить внимание на его книгу хотя бы из чистого любопытства. Во-вторых, в связи с «научной» идеей, предложенной Такером. Его герой совершает путешествие на Луну с помощью аппарата, покрытого антигравитационной «субстанцией». Эту идею впоследствии использовал Герберт Уэллс в романе «Первые люди на Луне», хотя до сих пор никто не пытался установить, был ли Уэллс знаком с сочинением Такера или придумал свой «кейворит» самостоятельно. Второй пример — «Лунная повесть» Р. А. Лока, редактора нью-йоркской «Сан», появившаяся в 1835 году, через три недели после опубликования первой части «Ганса Пфааля» в «Южном литературном вестнике».

Сочинение Лока было чистой воды мистификацией. Оно представляло собой якобы перепечатку сообщения из «Эдинбургского научного журнала» об удивительных открытиях касательно жизни на Луне, будто бы сделанных Джоном Гершелем с помощью гигантского телеско-

па, установленного на мысе Доброй Надежды. Мистификации были тогда еще не в ходу в американской прессе, и большинство читателей поверило в то, что Гершель отправился строить свой супертелескоп на южную оконечность Африки, и в гривастых бизонов, летучих людей, цветочки и глазастых птичек, которых он будто бы разглядел на поверхности Луны. Их не смутило ни удивительное сходство описания с лунной картой Бланта, ни то, что сочинение изобиловало такими, к примеру, «ультранаучными» оборотами, как «трансфузия искусственного света через фокальный объект видения», и т. п.

«Лунная повесть» в некоторых отношениях столь близко напоминала «Ганса Пфааля», что издатель нью-йоркского журнала «Транскрипт» решил, будто они принадлежат перу одного писателя, и опубликовал их как две части одного сочинения, вызвав неудовольствие обоих авторов. Сходство двух «лунных фантазий» было, впрочем, отмечено и самим Эдгаром По³⁴.

В критической литературе нередко высказывалось предположение, будто Эдгар По оставил «Ганса Пфааля» незавершенным, поскольку предполагал посвятить вторую часть подробному описанию Луны, но, ознакомившись с сочинением Лока, решил, что не имеет смысла повторять уже сделанное. Предположение это едва ли основательно. Оно опирается на известную фразу в статье о Локе: «Дочитав до конца «Лунную повесть», я понял, что она в основных моментах предвосхищает моего «Ганса Пфааля», и потому я оставил его неоконченным»⁵⁵. Однако текст, следующий за приведенной фразой, существенно меняет дело. «Главный смысл перенесения моего героя на Луну, — говорит По, — состоял в том, чтобы дать ему возможность описать лунный пейзаж. Но я обнаружил, что могу добавить очень мало к тщательному и подлинному отчету сэра Джона Гершеля. Первая часть «Ганса Пфааля», занимающая около восемнадцати страниц «Вестника», содержит лишь дневник путешествия от Земли до Луны и несколько слов касательно общих наблюдений над наиболее очевидными чертами нашего спутника; вторая — скорее всего никогда не появится. Я даже не счел желательным вернуть моего путешественника обратно на Землю. Он остался там, где я бросил его!»⁵⁶ Следовательно, По отказался от продолжения не оттого, что ему нечего было прибавить к тому, что написал Лок. Просто он более строго относился к научной стороне своей фантастики и

не находил в отчете Гершеля достаточной базы для фантастической разработки.

«Лунная повесть», в отличие от «Ганса Пфааля», имеет сегодня чисто исторический интерес. Она привлекает внимание исследователей лишь постольку, поскольку была тщательно проанализирована Эдгаром По, доказавшим полную ее научную несостоятельность даже на уровне школьной математики того времени. Но сколь бы мала ни была художественная ценность этого совершенно позабытого ныне сочинения, самый факт его появления был знаменателен, ибо в нем отразился дух времени.

Эдгар По не мудрствовал, отыскивая способ доставить своего героя на Луну. Он предположил наличие атмосферы в космическом пространстве и отправил его на воздушном шаре. С этим связано тщательное «научное» обоснование возможности такого полета, подробное описание постройки аэростата, детальное изображение его оснастки, аппаратуры для «сгущения воздуха» и т. д. В свете научных знаний XX века, доступных любому школьнику, все это беспредельно наивно и может вызвать лишь снисходительную улыбку. Пристрастие, которое Эдгар По питал к воздушным шарам как к главному транспортному средству будущего («История с воздушным шаром», «Mellonta Tauta»), кажется нам чудачеством гения.

Между тем, если учесть самоощущение современников По, непомерная увлеченность воздухоплаванием была психологически оправдана и даже закономерна. На протяжении тысячелетий человечество, не способное преодолеть силы гравитации, было приковано к земле. Завоевания человеческой мысли были огромны и неисчислимы. Человек ощущал себя «царем земли». Но оторваться от земли он не мог. Как сказал поэт,

«...царь земли, прирос к земле»⁵⁷.

В сознании людей эта прикованность существовала не только как феномен естественного порядка вещей, но и как символ некоей изначальной несвободы. Отсюда, по контрасту, птицы, способные воспарить, стали символом вольности, свободы, и немало смельчаков разбилась насмерть, пытаясь приделать себе крылья и «воспарить» подобно птицам. О них слагались легенды и мифы, прославлявшие вековую мечту.

5 июня 1783 года братья Жозеф и Этьен Монгольфье запустили аэростат, наполненный нагретым воздухом. Спустя полгода на этом аэростате впервые поднялись люди. Человек оторвался от земли! Событие это воспринималось современниками как наступление новой эры в истории человечества и вызывало эмоциональную реакцию, сходную с той, которую у нашего поколения вызвал первый полет в космос.

Во второй половине XIX века в аэронавтике возникла тенденция в пользу летательных аппаратов тяжелее воздуха, которая в конечном счете возобладала и привела к созданию первых самолетов⁵⁸. Однако в целом XIX век был веком аэростатов. Шли бесчисленные эксперименты с различными типами оболочек, поиски оптимальных и безопасных газовых заполнителей, но превыше всего стояла задача сделать полет воздушного шара управляемым. Над этим билась инженерная мысль во многих странах. Конечным итогом усилий, как известно, было появление дирижабля.

Таким образом, пристрастие Эдгара По к аэростатам и его вера в то, что воздушный шар — транспорт будущего, вполне объяснимы. Это было пристрастие века. В качестве характерного примера всеобщего увлечения американцев воздухоплаванием можно сослаться на волнение, вызванное в Нью-Йорке публикацией еще одного научно-фантастического рассказа По — «Розыгрыш с воздушным шаром»⁵⁹. Рассказ — типичный образец технологической фантастики — был напечатан в специальном прибавлении к газете «Нью-Йорк Сан» 13 апреля 1844 года под сенсационным заголовком: «Поразительная новость, переданная срочно через Норфольк! Перелет через Атлантику за три дня! Замечательный триумф летательного аппарата г-на Монка Мейсона! Приземление г-на Мейсона, г-на Роберта Холленда, г-на Хенсона, г-на Харриса Эйнсворта и еще четверых на острове Салливена близ Чарлстона (Южная Каролина) после 75-часового перелета на воздушном шаре Виктория! — Все подробности перелета!»

Рассказ состоял из трех частей: короткого введения, где сообщалось о самом факте перелета, подробного описания дирижабля и его механизмов и, наконец, бортового журнала г-на Мейсона и г-на Эйнсворта, «который подготовил и вскоре опубликует более подробный и, несомненно, чрезвычайно увлекательный отчет о полете». Будничным, деловитым тоном повествования придавал

ему оттенок достоверности, который еще более усиливался оттого, что героями рассказа По сделал реально существовавших людей, пользовавшихся широкой известностью — Монка Мейсона, английского воздухоплателя, совершившего в 1836 году перелет на воздушном шаре из Лондона в Нассау (Германия); Вильяма Хенсона, изобретателя «воздушного парового экипажа»; В. Х. Эйнсворта, популярного английского писателя, исторические романы которого имели значительный успех у американских читателей.

Публикацию рассказа предваряла краткая информация в предшествующем номере газеты, содержащая обещание сообщить подробности сенсационного перелета в «специальном выпуске». На следующее утро, буквально на рассвете, перед зданием «Нью-Йорк Сан» собралась огромная толпа, не расходящаяся до двух часов дня. Как только появились первые экземпляры выпуска, люди кинулись покупать и перекупать их за любые деньги. «Тщетно пытался я, — вспоминал позднее По, — раздобыть хоть один экземпляр»⁶⁰.

Вернемся, однако, к «Гансу Пфаалу». Создавая рассказ, Эдгар По воспользовался структурным приемом, широко распространенным в европейской литературе со времен эпохи Возрождения и перенесенным на американскую почву Вашингтоном Ирвингом. Повествование о полете на Луну — это «рассказ в рассказе», написанный в форме послания Ганса Пфаала, доставленного в Роттердам непосредственно с Луны. Обрамляющая новелла содержит описание обстоятельств, при которых это послание попало в руки бургомистра и президента астрономического общества, а также изображение реакции жителей Роттердама на все происшедшее.

В соответствии с многовековой традицией, «рамочная конструкция» не предполагала большого перепада в стилистике повествования. Авторская интонация более или менее сливалась с интонацией рассказчика, хотя, конечно, не полностью. Эдгар По, намеренно или случайно, разрушил эту традицию. Обрамляющая новелла в «Гансе Пфаале» — фантастический рассказ в духе просветительской сатиры, напоминающий отчасти Свифта, но более всего ирвинговскую «Историю Нью-Йорка». Только манера письма у По резче, острее, в его фантазии отсутствует ирвинговское добродушие, и потому

насмешка над толпой обывателей, собравшихся на городской площади, перерастает в злую сатиру, общая картина приобретает гротескные очертания, а действие развивается на грани буффонады.

Эдгар По смешал характерные приметы староголландского быта и характера с элементами современной американской жизни. Место действия (Роттердам), имена (Ганс Пфааль, Супербус ван Ундердук), пристрастие горожан к кислой капусте и курению трубки, флегматичность и замедленность реакций — это все относится к области голландского колорита; поглощенность газетами, «помешательство» на политике, «пресловутая свобода, бесконечные речи, радикализм и тому подобные шутки»⁶¹, равно как и неутолимая потребность «читать о революциях, следить за успехами человеческой мысли и приспособливаться к духу времени»⁶² — это, конечно, характерные черты американского общественного климата.

Заметим, что подобная контаминация двух национальных стихий⁶³ не была изобретением Эдгара По и не являлась продуктом чистой фантазии. Она имела определенное историческое основание. В отдаленные времена на территории Нью-Йорка располагалась голландская колония, а сам город именовался Новый Амстердам. Остатки голландской «атмосферы» сохранились здесь долгое время и даже в XIX веке не исчезли еще окончательно. Ирвинг был знатоком голландской старины и любовно, хоть и не без иронии, описывал ее в новеллах. Да и знаменитая «История Нью-Йорка» была, в сущности, историей Нового Амстердама, ибо охватывала период «от сотворения мира до конца голландской династии». Неудивительно, что ирвинговские интонации пробиваются в обрамляющей новелле «Ганса Пфааля», хотя, повторяем, общий ее стиль острее, резче и часто имеет фарсовую окраску, которая почти не встречается в прозе Ирвинга. Возьмем наудачу следующий фрагмент:

«Кто же, позвольте вас спросить, слышал когда-нибудь о воздушном шаре, склеенном из старых газет? В Голландии — никто, могу вас уверить; тем не менее в настоящую минуту под самым носом у собравшихся... колыхалась на некоторой высоте именно эта самая штука, сделанная, по сообщению вполне авторитетного лица, из упомянутого материала, как всем известно, никогда дотоле не употреблявшегося для подобных целей,

и этим наносилось жестокое оскорбление здравому смыслу роттердамских бургеров. Форма «шара» оказалась еще обиднее. Он имел вид огромного дурацкого колпака, опрокинутого верхушкой вниз. Это сходство ничуть не уменьшалось, когда, при более внимательном осмотре, толпа заметила огромную кисть, подвешенную к его заостренному концу, а вокруг верхнего края, или основания конуса, — ряд маленьких инструментов вроде бубенчиков, которые весело позванивали. Мало того, к этой фантастической машине была привешена вместо гондолы огромная темная касторовая шляпа с широчайшими полями и обвитая вокруг тульи черной лентой с серебряной пряжкой»⁶⁴.

Эти строки, бесспорно, напоминают Ирвинга. Он почти мог бы написать их. Именно так. По был наследником Ирвинга, но, конечно, не повторял его, а скорее пародировал. Оттенок умиления перед бургерским спокойствием старого Манхэттена, которое свойственно почти всем «голландским» новеллам Ирвинга, исчезает у По начисто.

Особая сатирическая «едкость» обрамляющей новеллы обусловлена, в значительной мере, тем, что рассказ здесь ведется от лица «ученого» обывателя. В финальной ее части гротесковый и фарсовый элементы доведены до таких пределов, что читатель начинает воспринимать всю историю с появлением воздушного шара в Роттердаме как розыгрыш. Повествователь, однако, стоит на своем и все сомнения относит на счет неких «умников, не побоявшихся выставить самих себя в смешном виде, утверждая, будто все это происшествие сплошная выдумка. Но эти господа называют выдумкой все, что превосходит их понимание»⁶⁵. Посмеиваясь, он пересказывает доказательства, на которые опираются «умники» в своем упорном неверии: кто-то заметил, что из соседнего города Брюгге исчез на несколько дней карлик-фокусник с отрезанными ушами, как две капли воды смахивающий на «лунного жителя», прилетевшего в Роттердам; типограф Глюк утверждал, что газеты, из которых был сделан шар, — голландского происхождения, и, следовательно, шар не мог быть изготовлен на Луне; кто-то будто бы видел Ганса Пфааля пьянствующим в компании трех своих кредиторов в кабаке в предместье Роттердама; и, наконец, «согласно общепринятому <...> мнению, Астрономическое общество в городе Роттердаме <...> — ничуть не лучше, не выше, не

умнее, чем ему следует быть»⁶⁶. Эта заключительная фраза, венчающая рассказ, имеет особое значение. Во всем рассказе это единственные слова, которые не могли быть сказаны ни Гансом Пфаалем, ни рассказчиком. Они принадлежат автору, который дает понять читателю, что он не с рассказчиком, а с сомневающимися «умниками».

Обрамляющая новелла, взятая в отдельности, может быть отнесена к традиционной фантастической сатире, восходящей к творениям великого Свифта и претендующей на жизненную достоверность не более, чем приключения Гулливера в стране лилипутов, великанов или благородных лошадей. Фантастика здесь имеет лишь то отношение к науке, что служит средством осмеяния псевдонаучных претензий и консерватизма «научных обществ», которые «не умнее, чем им следует быть». В остальном она полностью подчинена социальной сатире, решающей свои собственные задачи.

Центральная или основная новелла — рукопись Ганса Пфаала, доставленная в Роттердам «лунным жителем», — выдержана в совершенно ином ключе. Правда, зачин ее как бы по инерции сохраняет гротескно-фарсовую интонацию, и в финале эта интонация вновь пробивается на поверхность, создавая, так сказать, «переходные мостики», стилистически соединяющие основное повествование с рамкой. В целом же послание Ганса Пфаала написано с соблюдением всех правил романтического *vraisemblance*, достигаемого на сей раз при помощи «научных подробностей». Оно написано с полной серьезностью, без юмористических затей, насыщено научными рассуждениями, математическими выкладками, сведениями из области физики, химии, астрономии, механики, биологии, физиологии, детальным описанием устройства воздушного шара и аппаратуры. Строго говоря, оно никак не могло быть написано Гансом Пфаалем — ремесленником, проживавшим в переулке Кислой Капусты и занимающимся починкой кузнечных мехов. Новый Ганс Пфааль — ученый, широко образованный человек, не лишенный литературного дарования. Между этими двумя обликами разница столь велика, что разрушается общее единство повествования, весьма высоко ценившееся Эдгаром По. Впрочем, разрушение единства было заложено уже в стилистическом перепаде между обрамляющей новеллой, написанной в традициях бурлеска, и центральной частью повествования,

выдержанной в серьезном тоне. С этой точки зрения, писатель, можно сказать, потерпел неудачу. Вероятно, он и сам сознавал это. Во всяком случае, при публикации рассказа в сборнике «Гротески и арабески» он окончательно махнул рукой на единство и прибавил к тексту еще одну часть (многостраничное примечание), которая имеет к нему лишь косвенное отношение. В художественной практике По это чуть ли не единственный случай, когда писатель столь легко нарушил им самим установленный закон.

Одна из важнейших особенностей «Ганса Пфааля» заключается в правдоподобии фантастики. Хоть Эдгар По и именовал свое сочинение «игрой ума» (*jeu d'esprit*), но вся игра состояла в том, чтобы заставить читателя поверить в невероятное. Стремясь к этой цели, писатель разработал ряд приемов, которые позднее прочно вошли в поэтику научно-фантастического жанра и сохраняют свою «работоспособность» до сих пор.

Прежде всего укажем на бытовые подробности, тривиальные житейские факты, обильно уснащающие начальные страницы повествования. Читатель, принявшийся за чтение рассказа, сразу попадает в атмосферу повседневной обыденности, соприкасается с самыми что ни на есть обыкновенными людьми, находящимися в совершенно стандартных ситуациях. В его восприятии могут присутствовать любые эмоции — интерес, скука, сочувствие, неприязнь, но среди них не будет недоверия. Дальше все может быть невероятно, немыслимо, фантастично, но первые страницы должны быть непременно обыденны и тривиальны. Этому правила, установленного Эдгаром По, неукоснительно придерживались Жюль Верн, Уэллс и их многочисленные последователи. Все они в высокой степени ценили инерцию доверия, возникающую на первых страницах повествования и помогающую «разоружить» скептического читателя, создать условия, при которых он мог бы поверить в невероятное.

Другой прием — способ обращения с научным материалом, то есть с научными фактами, наблюдениями, теориями и допущениями. Научная фантастика по самой своей природе имеет дело с предметами, лежащими за пределами научного и практического опыта человечества. Именно поэтому в научно-фантастических сочинениях могут и должны присутствовать факты, научно не установленные, гипотезы, научно не подтвержденные, допущения, которые невозможно ни доказать, ни опро-

вергнуть. В «Гансе Пфаале» мы сплошь и рядом сталкиваемся с такого рода наблюдениями, фактами и предположениями. Ганс Пфааль предположил, что «наш участок» космического пространства заполнен не эфиром, а воздухом, более сгущенным возле планет и разреженным вдали от них, и, стало быть, полет на Луну на воздушном шаре — дело вполне возможное; он «увидел» Северный полюс, имеющий форму впадины; он добыл для своего шара особый газ посредством соединения «некоего» полуметалла с «обыкновенной» кислотой... и т. п. Разумеется, в свете научного опыта начала XIX века все эти предположения, наблюдения и «факты» были недоказуемы. Но и несостоятельность их тоже была недоказуема. Именно такого рода предположения и наблюдения образуют фундамент научно-фантастических замыслов По. Писатель понимал, однако, что обилие сомнительных допущений и «фактов» может подорвать доверие читателя, и потому поспешил растворить их в целом море точных, достоверных, доказанных, общеизвестных научных данных, арифметических подсчетах, доступных школьнику, ссылках на практические (и даже классические) опыты известных ученых. Обилие этих бесспорных данных как бы окрашивает оттенком достоверности рассеянные среди них моменты ненаучного порядка.

Наконец, укажем на третий прием, относящийся к логике, который широко применялся и продолжает применяться в научно-фантастической литературе и был открыт в свое время Эдгаром По. Е. Замятин, автор первой русской книги о Герберте Уэллсе, называл этот прием «пропуском логической ступеньки». Он писал о том, что Уэллс устанавливал возможность невозможного посредством логически организованной «лестницы», где каждая ступенька служила прочным основанием для следующей. Взявши за руку читателя, писатель вел его по этой лестнице вверх, незаметно пропуская одну-две ступеньки. И читатель «неожиданно для себя» оказывался на головокружительной высоте, где самое невероятное становилось вероятным и даже возможным. По не довел искусство «пропуска ступеньки» до уэллсовского совершенства, но внимательный читатель легко заметит, что в его научной фантастике логические «перескоки» встречаются довольно часто и имеют ту же цель: убедить читателя в возможности невероятного.

Отсутствие стилистического и жанрового единства «Ганса Пфааля» затрудняет общую историко-литературную оценку рассказа. Поэтому необходимо установить относительную ценность «рамки» и основной части повествования. Совершенно очевидно, что центральная новелла вполне могла бы существовать самостоятельно, без обрамления. Столь же очевидно, что «рамка» к такому самостоятельному существованию не способна. Отсюда следует заключить, что «послание» Ганса Пфааля есть главная, значимая часть рассказа. Это дает нам основание пренебречь бурлескным антуражем и увидеть в «Гансе Пфаале» первый образец «технологической» фантастики.

Фантастическая сатира

Среди научно-фантастических сочинений Эдгара По имеется группа рассказов, которые можно определить как фантастическую сатиру. Их принадлежность к научной фантастике до некоторой степени условна. Наука здесь присутствует либо как объект сатирического осмеяния, либо как вспомогательное средство, позволяющее создать ситуацию, необходимую для разворота сатирического повествования. К числу таких рассказов можно отнести, например, «Разговор с мумией» (1845), «Mellonta Tauta» (1849) и, с несколько меньшим основанием, «1002-ю сказку Шехерезады» (1845).

Романтическая сатира образует ту область американской литературы тридцатых — сороковых годов XIX века, которая теснее всего связана с традициями европейского (и американского) Просвещения. Впрочем, это справедливо и по отношению к европейской романтической сатире. Достаточно вспомнить опыты Байрона. Сатирические традиции Просвещения обладали завидной мощью, энергией и стойкостью. Основы их были заложены такими гигантами, как Монтескье, Вольтер, Свифт, Дефо, Филдинг, Голдсмит. Эти традиции в несколько преобразованном виде живы и поныне, и нередко, читая сатирические описания инопланетных миров, мы узнаем в повествователе старого знакомца — доктора Лемюэля Гулливера, только одетого в космический скафандр и снабженного современной техникой.

В свое время просветители, видевшие свою задачу в том, чтобы с максимальной отчетливостью прояснить социальные пороки времени, разработали серию приемов,

помогавших им в осуществлении поставленной цели. Среди них особенной популярностью, и тогда, и позже, пользовались два: аллегорическое изображение современного общества, представленного в «экзотической» форме (лилипуты, великаны, лошади, пчелы, дикари, воры, обезьяны и т. д.), или же изображение общества как оно есть, но увиденного с «экзотической» точки зрения (в восприятии дикаря, перса, китайца, животного и т. п.). Во многих случаях, как, например, у Свифта, оба приема применялись в комплексе.

Американские романтики широко использовали опыт просветителей, причем у каждого из них были свои предпочтения и пристрастия, обусловленные особенностями творческой индивидуальности. Так, скажем, Купер и Готорн склонялись к аллегорической сатире, Мелвилл и По тяготели к «экзотическому» взгляду на современность. Мелвилл, с его опытом мореплавателя и китобоя, использовал для этого фигуру дикаря. По нашел иной путь. Он связал «экзотический» взгляд со сдвигами во времени, используя взгляд из прошлого («Разговор с мумией», «1002-я сказка Шехерезады») или взгляд из будущего («Mellonta Tauta»). Его древний египтянин, легендарный Синдбад-мореход или жительница третьего тысячелетия Пандита исполняют те же функции, что перс у Монтескье или китаец у Голдсмита.

Советская исследовательница новеллистики По И. Б. Проценко справедливо заметила, что «изменение временной перспективы (взгляд на настоящее из фантастического прошлого или будущего) вызывает искажение привычных пропорций, придавая обыденному и повседневному вид гротескный и фантазмагорический. Временная перспектива изменяется посредством фантастического допущения, которому точность второстепенных деталей придает характер некой условной достоверности»⁶⁷.

Заметим, что фантастические допущения, о которых идет речь, — это иногда допущения научно-фантастические, как, например, в «Разговоре с мумией», где допускается оживление египетской мумии посредством батареи электрических элементов, а иногда — чисто фантастические, как в «1002-й сказке Шехерезады», где Синдбад-мореход наблюдает машинную цивилизацию середины XIX века, или как в «Mellonta Tauta», где

автор вылавливает в *Mare Tenebrarum* * письмо, написанное в 2848 году. Но во всех случаях возникающая отсюда «достоверность» имеет чисто условный характер и не претендует на роль романтического *vraisemblance*. Это «достоверность» сказки, бурлеска, вполне уместная в сатирической фантастике, где читатель принимает правила игры, предложенные автором, и не удивляется, что египтянин, умерший семисот лет от роду пять тысяч лет тому назад, носит титул графа и знает по именам ожививших его американцев, что письмо Пандиты найдено в море за тысячу лет до того, как оно было написано, что Синдбад становится свидетелем и наблюдателем явлений, возникших спустя много столетий после рождения легенды об этом отважном мореплавателе. Столкновение очевидного с невероятным — один из существенных элементов стилистики сатирических фантазий По и одновременно организующий принцип.

Общая идеологическая направленность научно-фантастической сатиры Эдгара По недвусмысленна. Острие ее нацелено против американской буржуазной цивилизации XIX века. Позиция писателя вполне адекватно выражена в словах рассказчика, заключающих «Разговор с мумией»: «...мне давно поперек горла стала эта жизнь и наш девятнадцатый век. Убежден, что все идет как-то не так»⁶⁸.

Если попытаться выяснить, исходя из текста рассказов, что именно «идет не так», то обнаружится, что По имеет в виду три аспекта буржуазной цивилизации: материально-технический прогресс, специфику современного сознания и некоторые особенности социально-политического развития Америки середины XIX столетия.

В «1002-й сказке Шехерезады» читатель находит общую картину жизни Америки, увиденную и описанную Синдбадом. Она выдержана в духе знаменитых арабских сказок, и стиль ее проникнут наивным мировосприятием легендарного морехода, который судит о явлениях XIX века в понятиях и терминах жителя Багдадского халифата времен Гаруна-аль-Рашида. Синдбад повествует о пароходах, паровозах, воздушных шарах, инкубаторах, типографских станках, счетных машинах, об электротипии и «вольтовых столбах», о шахматном автомате и дамских турнюрах... Если оставить в стороне последнюю деталь (Эдгар По питал необъяснимую

* Море мрака (*лат.*).

ненависть к турнюрам и всячески издевался над ними), то перед нами окажется, хоть и выдержанный в юмористических тонах, достаточно полный реестр технологических достижений, являвших предмет неизъяснимой гордости американцев, о чем свидетельствует огромное количество восторженных газетных статей и репортажей, посвященных «открытию», «постройке», «спуску на воду», «закладке», «усовершенствованию», «выпуску», «запуску» и т. д., и т. п. Эдгар По не склонен был разделять восторг соотечественников и упоение техническими достижениями. Напротив, картина, представленная Синдбадом, при всей комичности деталей, пропитана мрачностью и безысходностью.

В какой-то мере угрюмый колорит картины обусловлен гротескным характером составляющих ее деталей, проистекающим, в свою очередь, из попытки описать машинную цивилизацию, как бы увиденную «экзотическим» взглядом героя арабских сказок, когда, скажем, паровоз представляется в виде огромной лошади с железными костями и кипящей водой вместо крови. Но главная причина мрачности общего представления об американской цивилизации заключается в том, что из него элиминировано все, что не относится к области материально-технического прогресса. Здесь речи нет о человечности, духовном развитии, красоте, искусстве, любви, поэзии, музыке. Технологическая цивилизация XIX века, как она представлена в «1002-й сказке Шехерезады», поразительна, прагматична и бездуховна. Тем самым она, с точки зрения Эдгара По, как бы утрачивает ценность и вовсе не свидетельствует об истинном прогрессе человечества. Ее достижения эфемерны, ее благотворность сомнительна. Более того, она тормозит подлинное развитие человеческого сознания. В «Разговоре с мумией» писатель настаивает на том, что научно-технические завоевания XIX столетия, в принципе, несколько не возвышают наше время над древними цивилизациями и что единственное, чем американцы могут утвердить свое превосходство над египтянами эпохи фараонов, — это «слабительное Иейбогуса» и «пилюли Бранд-рета», но не более того.

Был ли Эдгар По противником технологического прогресса? Нет, разумеется. Просто он отказывался видеть в нем конечную цель усилий человека на пути усовершенствования жизни и не верил, что материально-технические достижения сами по себе способны разре-

шить главную задачу — удовлетворить стремление человека к счастью. Ему был чужд меркантильно-прагматический ход мыслей соотечественников, полагавших, что технологические свершения ведут к богатству, а богатство — к счастью. Ему, как и многим другим романтикам, представлялось, что единственно верный путь лежит через усовершенствование и развитие духовных способностей человека. В «Беседе Моноса и Уны» он предложил следующую формулу современного положения вещей: «Промыслы возвысились и, заняв престол, заковали в цепи интеллект, возведший их к верховной власти»⁶⁹.

В процитированных словах отчетливо просматривается генетическая связь, существовавшая, по мнению писателя, между деляческим утилитаризмом современного сознания и рационалистической методологией классической науки. В известном смысле научно-фантастические сатиры По восходят к поэме «Аль Аарааф» и «Сонету к Науке». Обратившись к рассказу «Mellonta Tauta», мы увидим, что писатель перенес сюда, почти дословно, значительные фрагменты из «Эврики», содержащие ироническую критику Аристотелевой аксиоматики и дедукции, Бэконовой индукции, силлогизмов Дж. С. Милля и т. п. Этим традиционным «путям познания» Эдгар По противопоставляет интуицию, воображение и «скачкообразную» картину движения к истине. Как уже говорилось выше*, противопоставление предполагало здесь не взаимоисключение, но взаимодополнение. Интуиция и воображение позволяли «угадать» истину, как «угадал» Кеплер свои законы; индукция и дедукция давали возможность проверить состоятельность догадки, установить ее консистентность, то есть соответствие другим, уже известным законам. Логическое сознание должно было работать в гармоническом взаимодействии с сознанием «поэтическим». Таков был, с точки зрения По, единственный путь к познанию истины, путь подлинного прогресса человечества. Технологические достижения, при всех их достоинствах, были делом второстепенным, побочным. Чрезмерная поглощенность разума «практической» наукой не способствовала истинному движению человечества к гармоническому и счастливому существованию, но, напротив, уводила его в сторону. Любопытно, что, рисуя картины будущего, Эдгар По

* См. разделы об «Аль Аарафе» и о логических рассказах По.

предсказал развитие теоретических наук, и прежде всего теоретической физики и теоретической астрономии, представив его как непосредственный результат торжества интуиции и воображения над прагматическим «ползанием» логической мысли. Разумеется, он сделал это в иронической форме, как того требовала стилистика фантастической сатиры:

«Исследования, — говорит По, — были отняты у кротов, рывшихся в земле, и поручены единственным подлинным мыслителям — людям пылкого воображения. Они *теоретизируют* <...> повторяю, эти люди *теоретизируют*; а затем остается эти теории выправить, систематизировать — постепенно очищая их от примесей непоследовательности,⁷⁰ — пока не выявится абсолютная последовательность...»

Главным объектом сатиры в научно-фантастических рассказах По была, однако, не бездуховность материально-технического прогресса и не прагматический рационализм научного мышления, но американская буржуазная демократия как социально-политическая система. Главным — не по «площади», не по количеству страниц, а по остроте, интенсивности и сокрушительной мощи атак. Иногда это всего несколько фраз, несколько строк, два-три абзаца. Но они пропитаны столь убийственной злостью, что невольно приводят на память наиболее жестокие страницы памфлетов Свифта — самого жестокого и злого сатирика, какого знает история мировой литературы.

Критическое отношение американских романтиков к социальной практике буржуазной демократии общеизвестно. Оно легко прослеживается в творчестве Ирвинга и Купера, Эмерсона и Торо, Готорна и Мелвилла. Критицизм этих писателей не был равнозначен отрицанию. Применительно к ним можно рассуждать о степени неприятия, о надеждах на исправление «недостатков», о вере в возможность преобразование американскую социально-политическую систему в «истинную демократию». Уровень оптимизма у этих писателей был неодинаков. Ирвинг, Эмерсон и Торо могут быть названы, с большим или меньшим основанием, оптимистами. В творчестве Готорна и Мелвилла преобладали пессимистические ноты, но и они не впадали в безнадежность и хранили верность идеалам «беспощадной демократии» (Мелвилл), или, как мы сказали бы сегодня, народной демократии, основанной на принципах гуманизма и прогресса.

К Эдгару По эти критерии неприменимы. Его отрицание американской демократии как социально-политической системы и республиканизма как государственного принципа было яростным и тотальным. В своем неприятии американских политических нравов По выходил за пределы национального исторического опыта, его негативизм приобретал глобальные масштабы, и он готов был отрицать *in toto* * республиканизм, демократию, равенство, всеобщее избирательное право, принцип большинства, право на существование любых политических партий и всякую политическую борьбу.

Подобная позиция, даже в сатире, была бы лишена смысла, если бы глобальные обобщения не опирались на эмоционально пережитый и интеллектуально осмысленный конкретный опыт. Читатели середины XIX века спокойно игнорировали универсальность выводов, видя в ней всего лишь литературный прием, и соотносили инвективы По с национальной действительностью. Возьмем, к примеру, хотя бы следующий пассаж из «Mel-lonta Tauta»:

«...всеобщее избирательное право дает возможности для мошенничества, посредством которого любая партия, достаточно подлая, чтобы не стыдиться этих махинаций, всегда может собрать любое число голосов, не опасаясь помех или хотя бы разоблачения. Достаточно немного поразмыслить <...>, чтобы стало ясно, что мошенники *обязательно* возьмут верх и что республиканское правительство может быть *только* жульническим»⁷¹.

Едва ли кто-нибудь из читавших эти строки в сороковые годы прошлого столетия или позже согласился бы, что «республиканское правительство может быть *только* Жульническим» и что причина этого заключена в самом принципе всеобщего избирательного права. В словах писателя видели отражение и оценку конкретных обстоятельств партийно-политической борьбы в США середины XIX века.

Впрочем, далеко не все иронические универсалии По следует трактовать буквально и впрямую. Некоторые из них представляют собой конечную точку процесса *reductio ad absurdum* ** — принципа, весьма употребительного в сатирической литературе. Когда По говорит,

* Целиком и полностью (*лат.*).

** Доведения до абсурда (*лат.*).

что *res publica* — «общее дело всегда — ничье дело и <...> «Республика» (так именовалась эта нелепость) по существу не имеет правительства»⁷², это вовсе не означает, что ему недоступен смысл понятия «республика». Его сатира лишь по видимости направлена против республики вообще, на самом же деле она заострена против тех специфических очертаний, которые республиканизм приобрел именно в Соединенных Штатах.

Несколько иначе обстоит дело с отношением писателя к демократии, которое, хоть и имеет исходной точкой американский социальный опыт, но ведет к заключению и выводам, не содержащим, в глазах самого По, ни грана абсурдности. В «Разговоре с мумией», буквально в нескольких строчках, представлена аллегорическая картина послереволюционного политического развития США: «Кончилось, однако, дело тем, что эти тринадцать провинций объединились с остальными, не то пятнадцатью, не то двенадцатью, в одну деспотию, такую гнусную и невыносимую, какой еще свет не видывал.

Я спросил, каково было имя деспота-узурпатора.

Он ответил, что, насколько помнит, имя ему было — *Толпа*»⁷³.

В «*Mellonta Tauta*» мы находим ироническую характеристику «истинно просвещенного века, когда отдельная личность ничего не значит. Подлинное Человечество заботится только о массе»⁷⁴. Сплошь и рядом в сочинениях По, не только сатирических и не только научно-фантастических, встречаются выражения «толпа», «чернь», «масса», неизменно носящие негативную окраску.

По поводу социально-политических воззрений По написано немало. При этом большинство исследователей как бы испытывает неловкость за писателя, который не придерживался прогрессивных (в нашем понимании) убеждений и высказывал реакционные (по нашим понятиям) мысли. Еще полвека назад эта проблема в критической литературе решалась просто. Эдгара По объявляли «реакционным романтиком», и конец делу. Сегодня несостоятельность подобного взгляда очевидна, и критики тяготеют к деликатному умолчанию или еще более деликатному иносказанию. Зачем же? Следует поставить точки над *i* и сказать прямо: «демократия», в глазах По, означала власть толпы, «равенство» — отказ от признания ценности человеческой личности. И 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.

Большинство критиков и биографов По исходит из того, что он был южанином, что сознание его формировалось в атмосфере рабовладельческой Виргинии, для которой характерны были преклонение перед аристократизмом, культ избранности, интеллектуальная (в лучшем случае) элитарность и, соответственно, высокомерное презрение к безграмотной черни и ненависть к толпе. Что ж, в этом есть некоторый резон, и виргинская «постренессансная» идеология, по-видимому, наложила известный отпечаток на воззрения писателя. Творчество По дает основание заключить, что во многих случаях для него был характерен типично «виргинский» взгляд на вещи. Но только ли в этом дело? Можно ли объяснить «антидемократизм» писателя исключительно региональными причинами?

Для начала посмотрим, какова была позиция других выдающихся романтиков, современников Эдгара По. Вашингтон Ирвинг, уроженец Нью-Йорка, выходец из купеческой семьи, презирал чернь, ненавидел толпу, почитал политическую деятельность недостойным занятием, а демократический патриотизм — «грязной добродетелью». Его земляк Джеймс Фенимор Купер, демократ и антифедералист, ненавидел толпу лютой ненавистью, издевался над американской политической системой и был убежден, что демократия в Соединенных Штатах сбилась с пути и зашла бог весть куда. Об этом он писал с язвительной горечью в памфлетах и романах, опубликованных в 1830-е годы. Джон Уиттьер, фермер и сын фермера, демократ и аболиционист, ненавидел толпу и боялся ее. В его глазах, толпа линчевателей, охотников за беглыми неграми, толпа взбунтовавшихся рабов (см. его поэму «Туссен л'Увертюр») была той средой, где развязываются худшие инстинкты человеческой природы и теряют силу нравственные принципы христианства. Трансценденталисты Эмерсон и Торо видели в американской демократии «исчадие ада, самонадеянное и крикливое, которое выпускает лживые газеты, витийствует на партийных сборищах и торгует своими измышлениями...»⁷⁵. С гневом и отвращением они писали

о политике, презирали толпу и делали ставку на отдельную личность. «Корень свободы и демократии, — писал Эмерсон, — в священной истине, гласящей, что каждый человек обладает божественным разумом»⁷⁶. И даже «кроткий» Натаниель Готорн, потомок пуритан из Сэйлема, говорил о толпе с содроганием и отвращением. Количество примеров можно было бы значительно увеличить, но ограничимся приведенными.

Из сказанного следует, что позиция Эдгара По не была сугубо индивидуальной и не может быть объяснена исключительно региональными причинами. Корни ее — не только в виргинском аристократизме, но, очевидно, также и в некоторых специфических особенностях американской романтической идеологии, о которых следует сказать хотя бы несколько слов.

Прежде всего отметим, что в своих инвективах против «толпы», «черни», «массы» романтики никогда не употребляли слово «народ». Народ, в их представлении, противостоял толпе точно так же, как ей противостояла личность. Таким образом, на одном полюсе оказывались личность и народ, а на другом — толпа и масса. Такого рода странная «геометрия» была логическим следствием социального опыта, с одной стороны, и «атомистического» представления об идеальной общественной структуре — с другой. Личность, обладающая индивидуальным сознанием, являла собой фундаментальную социальную единицу. Народ был интегральной суммой индивидуумов и обладал высшей формой коллективного сознания — народной мудростью. Между ними не должно было быть промежуточных «молекулярных» звеньев — политических партий, группировок, объединений, союзов и т. д., и т. п., поскольку ни одна из таких «молекул» не обладала ни индивидуальным сознанием («божественным разумом», в терминологии Эмерсона), ни общенародной мудростью. Все они представлялись более или менее кратковременными объединениями, чьи интересы вступали в противоречие с интересами личности и народа. Характерно, что американские романтики, как правило, несмотря на острый интерес к политике, избегали непосредственного участия в партийно-политической борьбе, не вступали ни в какие партии, союзы, организации даже в том случае, когда сочувствовали их целям. Существовали, конечно, исключения, но они были редки.

Сборище, именуемое толпой, с точки зрения романтиков, являло собой одну из худших и наиболее опасных форм кратковременного объединения, наносящего непоправимый ущерб обществу. Толпа не обладала способностью мыслить. В ней стиралось индивидуальное сознание и не происходило приобщения к мудрости народа. Ею владел стадный инстинкт. Любой оратор способен был разжечь страсти и увлечь толпу демагогическими лозунгами на свершение самых подлых деяний. «Толпократия» (Ирвинг) представлялась худшей формой конформизма, бездуховности, безыдейности именно потому, что создавала видимость политической активности. Но то была только видимость, самообольщение, ложное ощущение причастности. Приобщение к политической жизни и борьбе, осуществляемое этим путем, имело иллюзорный характер. Именно поэтому Ирвинг, Купер и другие смертельно боялись вырождения демократии в «толпократию», не ведая того, что самый феномен «толпократии» был продуктом американской буржуазно-демократической системы. Любопытно, что из всех возможных синонимов (crowd, gathering, mob) они избрали слово mob, которым и пользовались неукословно. С той поры это слово приобрело зловещий оттенок, а в XX столетии и дополнительный смысл. Сегодня оно обозначает не только толпу, но еще и «банду», «шайку гангстеров», а само слово «гангстер» понемногу вытесняется новым словообразованием «мобстер».

Следует помнить, что во времена, о коих у нас речь, устная пропаганда и агитация были главными формами политической деятельности и борьбы. Каждодневно и ежечасно по городам и весям Америки происходили митинги, собрания, где разворачивались словесные баталии, за которыми нередко следовали конкретные физические действия. Оратор и аудитория (или, в терминологии романтиков, «демагог» и «толпа») были неизменными и основополагающими элементами политической жизни в любых ее проявлениях, и особенно в ходе предвыборной борьбы. А такая борьба шла постоянно и непрерывно: избирались новые президенты, вице-президенты, сенаторы, конгрессмены, губернаторы, вице-губернаторы, члены штатных сенатов и палат представителей, мэры, шерифы, прокуроры и т. д., и т. п. То, что образы оратора и толпы постоянно возникали на страницах романтической сатиры, было вполне естественно. Столь же естественно и то, что означенный «тандем»

служил средством общей характеристики американской политической жизни. Когда Эдгару По в «Разговоре с мумией» понадобилось найти образное, символическое воплощение понятия «политика», он создал фигуру маленького красноносого субъекта с продранными локтями, «который стоит на помосте, отставив левую ногу, выбросив вперед сжатую в кулак правую руку, закатив глаза и разинув рот под углом в 90 градусов»⁷⁷.

Позиция Эдгара По, однако, содержала одну особенную черту, редко встречающуюся у современников. В сознании большинства американских романтиков существовало как бы два понятия о демократии. Одно соотносилось с действительным положением вещей, с реальным опытом социально-политической жизни США, другое — с неким, более или менее абстрактным идеалом, к которому надлежало стремиться. Все они верили в принципиальную возможность осуществления идеала. Все, кроме Эдгара По. Он был убежден, что при существующем уровне сознания любые усилия в области демократического прогресса отдадут власть в руки толпы, подстрекаемой политиками, а попытка установить всеобъемлющее равенство приведет к полному растворению личности в массе — мысль, как нетрудно понять, для романтика невыносимая. Во всей истории американской литературы едва ли найдется более злобный пасквиль на «демократические упования», нежели образ Черни в «Mellonta Tauta»: «Но пока философы <...> усердно изобретали новые учения, появился некий молодчик по имени *Чернь*, который быстро решил дело, забрав все в свои руки и установив такой деспотизм, рядом с которым деспотизм легендарных Зерона и Геллофагабала был почтенным и приятным. Этот Чернь <...> был, как говорят, одним из гнуснейших созданий, когда-либо обременявших землю. Он был гигантского роста — нагл, жаден и неопрятен; обладал злобностью быка, сердцем гиены и мозгами павлина. В конце концов он скончался от избытка собственной энергии, которая его истощила»⁷⁸.

Подчеркнем еще раз: власть Черни — это не народовластие. Это, как мы сказали бы сегодня, реализация системы «демагог — толпа» или «политикан — масса», функционирующей на пользу «наглым» и «жадным». Эдгар По не верил в народовластие, ибо социальный опыт Америки и Европы демонстрировал его неосуществимость в рамках буржуазной демократии. Писатель аб-

солютизировал этот опыт и извлекал из него универсальные выводы. В основе такой абсолютизации лежало неверие в равенство, ибо писатель понимал его не только как равенство перед законом и даже не как имущественное равенство, но как некое тотальное уравнивание, усреднение индивидуального сознания, его нивелировку. А это противоречило всем основополагающим принципам романтической идеологии и его личным убеждениям.

Неудивительно, что Эдгар По в своих фантастических сатирах ополчался против всех и всяких реформаторских идей и новомодных теорий от мальтузианства и утилитаризма до фурьеризма и трансцендентализма. Теоретические и практические опыты строительства «новой жизни» в рамках буржуазной демократии вызывали у него злобно-ироническую усмешку. Все это представлялось ему настолько бессмысленным, что даже не заслуживало внимательного рассмотрения. Он не подвергал означенные теории длительной сатирической «осаде» или систематическому «обстрелу». Одна-две фразы, оброненные как бы случайно, мимолетные замечания «в сторону», мельком возникший образ... Но эти незначительные, на первый взгляд, фразы, замечания, образы неизменно содержали смертельную дозу иронии, критический заряд столь высокой концентрации, что большего и не требовалось.

Так, например, По не вдавался в подробное изложение идей Мальтуса о народонаселении и о «неизбежных» перспективах, ожидающих человечество в будущем. Просто он включил в письмо Пандиты («Mellonta Tauta») две иронические фразы, в основе которых лежит мальтузианский «взгляд назад» из далекого будущего: «...раньше, до того как Гуманизм озарил философию своим ярким светом, человечество считало Войну и Чуму бедствиями... Неужто они (люди. — Ю. К.) были так слепы, что не понимали, насколько уничтожение какого-нибудь миллиарда отдельных личностей полезно для общества в целом?»⁷⁹ Этих двух фраз вполне достаточно, чтобы оценить всю чудовищную бесчеловечность и махровую реакционность мальтузианской теории.

Столь же лаконично и безжалостно в «Разговоре с мумией» По расправился с бесчисленными реформаторскими течениями — от вегетарьянства до трансцендентализма, — которые охотно именовали себя «великими движениями» и выступали под знаменем прогресса. Для этого ему понадобилась всего одна фраза: «...ве-

ликие движения попадались на каждом шагу, а что до прогресса, то от него одно время просто житья не было, но потом он как-то рассосался»⁸⁰.

Научно-фантастические сатиры Эдгара По не обладают узкой целенаправленностью. Может даже сложиться впечатление, что писатель громит, крушит и уничтожает все, что попадет под руку. Однако чаще всего «под руку» попадают общественно-политические аспекты жизни США, буржуазная цивилизация, современное сознание, прагматическое мышление в науке и идеологии.

Научная фантастика играет здесь подчиненную роль. Как правило, она условна и даже псевдонаучна. Учитывая гротескный и фарсовый характер ситуаций, типичный для сатирического повествования, условность и псевдонаучность делу не вредят. Даже более того: серьезная научность, время от времени прорывающаяся в научно-фантастической сатире, неизбежно звучит диссонансом, выпадает из общего стиля названных рассказов.

«Метафизическая» фантастика

В середине сороковых годов в научной фантастике По намечается новая, необычная и даже несколько странная тенденция. Наряду с научно-популярными, «технологическими» и сатирическими фантазиями писатель создает серию рассказов, предметом которых является изображение и художественное исследование феноменов из области месмеризма, парапсихологии * и метампсихоза, то есть явлений, научная достоверность которых была сомнительной даже в середине прошлого столетия. Характерными образцами этого нового направления в научной фантастике По могут послужить «Повесть Скалистых гор» (1844), «Месмерическое откровение» (1844), «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» (1845). Эти рассказы абсолютно лишены иронической или сатирической окраски, в целом характерной для научной фантастики По. В них нет никаких условных допущений и «правил игры». Они написаны с абсолютной серьезностью, в форме бесстрастного изложения «случаев из практики». Фантастический эле-

* Термин «парапсихология» во времена По не существовал. Его заменяло довольно зыбкое определение «гарпорт».

мент как бы изъят из их стилистики, хотя, казалось бы, самый предмет изображения открывал неограниченный простор для свободного полета фантазии. Естественно возникает вопрос: что могло побудить Эдгара По, человека одаренного не только богатым воображением, но и способностью к строгому научному мышлению, приложить эту способность к идеям, мягко говоря, околонучным? Вопрос, как мы скоро увидим — вовсе не праздный, и критики не напрасно доискиваются ответа на него.

Наиболее популярными в биографической и критической литературе являются две точки зрения. Согласно первой, все дело упирается в моду. Именно в сороковые годы прошлого века психологические опыты Антона Месмера, хоть с большим запозданием, приобрели широкую известность в Соединенных Штатах. Как всякая сенсация, они обросли слухами, легендами, «дополнениями», в коих сам Месмер, умерший за четверть века до того, не был повинен ни сном, ни духом. По разряду «месмерических явлений» стали числиться не только гипнотический сон и внушение, но всякое «столоверчение», игры в «блюдечко», разговоры с душами умерших через посредство «месмеризованного» медиума и многое другое, перед чем бледнеют толстовские «Плоды просвещения». Профессиональные «месмеристы» устраивали публичные (платные, разумеется) зрелища, на которые образованная публика валом валила. Месмерические чудеса привлекли к себе внимание падких на сенсации газет, потом ими заинтересовались журналы. Прошло несколько лет и месмеризм просочился в серьезную словесность. Гипнотизеры сделались демоническими злодеями романтической литературы, а прекрасные юные медиумы (женского пола, конечно) — их трагическими жертвами. Даже рассудительный Натаниель Готорн не миновал общего увлечения. Естественно, что Эдгар По, питавший длительный интерес к проблемам психики и психологии, не устоял перед месмерический поветрием.

Согласно другой точке зрения, интерес По к месмеризму следует возводить к принципиальной антипрагматике его философского мышления, к его концепции научного познания. Как справедливо замечает один из исследователей, писателя привлекали «те области знания, которые соприкасаются с непознанным, таят возможность непредсказуемого — иначе говоря, открывают простор воображению, которое одно, по его мнению, может

реабилитировать вездесущую и, казалось бы, всесильную,⁸¹ но на деле — порабощенную «промыслами» науку».

Вышеприведенные взгляды не противоречат друг другу; они имеют под собой определенные основания и, до некоторой степени, объясняют появление в творчестве По «месмерических» и «параспсихологических» рассказов. Однако предложенные объяснения все же недостаточны, поскольку в них не учтен общий контекст творческой эволюции писателя и генеральное направление, по которому развивалась его философско-художественная мысль в последний период жизни, то есть в сороковые годы. Без этого наше понимание многих рассказов По будет неполным и даже неверным.

По сей день история литературы представляет нам Эдгара По как новеллиста, поэта и критика. Его философско-теоретические построения привлекают внимание лишь тогда, когда непосредственно касаются литературного творчества, да и то в весьма ограниченных масштабах. Критики постоянно ссылаются на его статьи по эстетике, упоминают «принцип неопределенности», «теорию эффекта», понятие «оригинальности» и т. д., но за этим как-то теряется из виду, что эстетические идеи По были частью его общефилософских и общенаучных воззрений, складывавшихся на протяжении всей его жизни и получивших окончательное воплощение в трактате «Эврика», вышедшем за год до смерти поэта.

В предуведомлении к «Эврике» По декларировал намерение говорить о предметах «физических, метафизических, математических — о Материальной и Духовной Вселенной: о ее сущности, происхождении, сотворении, ее современном состоянии и грядущей судьбе». Ни больше, ни меньше! И, скажем сразу, трактат По содержал все, что обещал автор. «Эврика» — творение безумное, фантастическое, гениальное и совершенно невероятное. Когда-нибудь оно попадет на глаза историкам науки, и о нем будут написаны специальные исследования. Да и философам будет над чем задуматься.

Здесь не место подробно анализировать «Эврику». Укажем только на одну ее сторону, чисто космологическую. Эдгар По создал картину конечной, но безграничной, динамической, пульсирующей вселенной. Опираясь на данные современной ему астрономии и удивительную интуицию, он разработал космогоническую теорию, которая в основных чертах (включая идею «кос-

мического яйца» и «большого взрыва») предвосхищает представления о происхождении вселенной, созданные наукой середины XX столетия, вооруженной теоретическими идеями Римана, Эйнштейна, Фридмана, Гамова, мощным арсеналом современной наблюдательной техники и достижениями радиоастрономии.

«Эврика» — великое творение мыслителя и поэта, чудовищный конгломерат гениальных прозрений и наивных заблуждений, великих идей и плоских тривиальностей, железной математической логики и беспомощного «метафизического» барахтанья. Читать ее страшно, странно и неудобно. Бредя по мелководью, рискуешь сорваться в бездонную глубину, где скромных твоих познаний недостаточно, чтобы выплыть на поверхность; приготовившись погрузиться в глубины, обнаруживаешь, что воды — по колено. Чтобы понять развитие мысли По, надо быть физиком и математиком, астрономом и поэтом, идеалистом и материалистом.

По написал «Эврику» сравнительно быстро — за несколько месяцев. Однако идеи, теории, представления, легшие в основу этого труда, формировались в его сознании исподволь. Можно предположить, что в основных чертах, за исключением, разве, чисто космологических аспектов, они сложились на рубеже тридцатых и сороковых годов. Именно в это время в творчестве писателя появились странные произведения, которые не поддаются жанровому определению, если, конечно, не считать жанрами «диалоги» и «монологи». Впрочем, и под эти категории они тоже не очень подходят. По именовал их «разговорами» и «беседами» (*conversation, colloquy*). Мы назовем их метафизическими фантазиями. По существу же то были первые попытки дать «поэтическое» воплощение некоторым философским представлениям, вошедшим позднее в общую картину мироздания, разработанную писателем. «Разговор Эйрос и Хармионы» (1839), «Беседа Моноса и Унь» (1841), «Сила слов» (1845) — это, если угодно, эскизы, наброски, разработка деталей, исполняемые обычно художником прежде, чем он приступает к созданию большого полотна. Одновременно здесь отработывалась методология постижения мира — поэтическое видение, подкрепленное научным знанием.

Упомянутые три сочинения можно было бы объединить под общим заглавием «Потусторонние диалоги». Эйрос и Хармиона, Монос и Уна, Ойнос и Агатос («Си-

ла слов») — существа, которые некогда, до своей смерти, были людьми, а затем обрели вечное существование в величественной вселенной, где «неведомое стало ведомым», а «Грядущее слилось с царственным и определенным Настоящим». Что это за существа, мы не знаем. Известно лишь, что они наделены интеллектуальной, эмоциональной и речевой способностью. Впрочем, читателю и не надо ничего знать, ибо участники диалогов — фигуры чисто условные. Кто они — неважно. Важно лишь содержание их речей, исполненных «высшей мудрости», недоступной рядовому человеческому сознанию, но, очевидно, доступной поэтическому прозрению. Такова, во всяком случае, исходная посылка автора.

«Разговор Эйрос и Хармионы» — это, в сущности, даже и не разговор, а монолог Эйрос, повествующей о катастрофе, которая постигла Землю в результате столкновения с газообразной кометой. Он полон научных подробностей и «наблюдений» над физико-химическими и биологическими процессами, вызванными нарушением химического баланса в земной атмосфере, над изменениями в психике людей, связанными с переизбытком кислорода, и т. д. Нет сомнения, что Эдгар По эксплуатировал неугасший еще интерес к кометам и катастрофическим гипотезам, возникший в связи с появлением кометы Галлея в 1835 году, и монолог Эйрос можно было бы причислить к научной фантастике апокалиптического толка.

Заметим, однако, что изображение «огненной катастрофы» имеет не только научный интерес, но и философский смысл, хотя и не особенно очевидный. Он заключен в финальной фразе монолога: «Тогда — позволь мне склониться, Хармиона, перед бесконечным величием всемогущего бога! — тогда раздался громовой, все наполняющий звук, словно бы исходивший из ЕГО уст; а вся масса эфира, в которой мы существовали, в единый миг вспыхнула неким пламенем, ослепительной яркости и всежигающему жару которого нет имени даже среди ангелов в горнем Небе чистого знания. Так завершилось все»⁸².

Благодаря этому финалу гибель жизни на Земле перестает выглядеть как случайное катастрофическое явление физического порядка, подлежащее научному истолкованию, и перерастает в необходимый и неизбежный нравственно-философский феномен, в целенаправленный акт высшей воли.

Мотив огненной катастрофы неизменно возникает и в других диалогах, но только в виде упоминания. При этом он неизменно трактуется как «пурификация», процесс очищения огнем, предшествующий переходу человечества к «новому существованию».

Наиболее значительный среди диалогов — «Беседа Моноса и Унь». Он представляет собой, в некотором роде, сжатый компендиум идей, наблюдений, выводов относительно истории и судьбы человечества, появившихся уже в более подробном изложении в предшествующих рассказах и статьях По. Этот диалог, большую часть которого составляет речь Моноса, отчетливо распадается на две части. В первой трактуется судьба человечества, во второй — судьба отдельного человека.

История человечества, полная преступлений, ошибок и трагических заблуждений, доведена до эпохи «огненной катастрофы», когда совершилось «великое очищение». Даже у По не достало воображения, чтобы продолжить ее дальше. О том, что произойдет, когда Земля, пройдя «пурификацию», станет «достойным обиталищем — человеку, очищенному Смертью, — человеку, для чьего возвышенного ума познание тогда не будет ядом, — искупленному, возрожденному, блаженному и тогда уже бессмертному, но все же *материальному* человеку»⁸³, писатель умолчал.

Что же касается истории отдельного человека, то она здесь начинается именно с индивидуального «очищения смертью», ибо отнесена ко времени, когда «люди жили и умирали каждый сам по себе»⁸⁴. Писатель сделал отчаянную попытку показать ощущения человека и процесс трансформации сознания *перед* смертью, *в момент* смерти и *после* смерти... до того самого мгновения, когда «прах вернулся в прах. Не стало пищи у червей. Чувство того, что *я есмь*, наконец ушло, и взамен ему — взамен всему воцарились властные и вечные самодержцы *Место* и *Время*. И для того, что *не было*, — для того, что не имело формы, для того, что не имело мысли, — для того, что не имело ощущений, — для того, что было бездушно... для всего этого Ничто, все же бессмертного, могила еще оставалась обиталищем, а часы распада — братьями»⁸⁵. Но и здесь, как мы видим, По не решился «вообразить» и показать окончательный результат трансформации, полагая, видимо, что земному воображению, хотя бы и поэтическому, это недоступно.

Трагедия По как мыслителя состояла в том, что он

явился как бы наследником двух философских эпох одновременно. Он попытался соединить в органическом синтезе материализм и рационализм Просвещения с идеализмом и интуитивизмом романтической философии. Он верил в материальность мира, в его объективное существование, в опыт как критерий истины, в диалектическую взаимосвязанность явлений и процессов природы. Но одновременно он верил в бога, бессмертие души и имманентное существование идей. Сознание, в его концепции, было первичным, материя — вторичной. По расправился с этим противоречием, как Колумб с яйцом. Он провозгласил материальность Бога, Души, Мысли и Потусторонней Жизни, предположив различные формы и способы существования материи. Но Колумб, как известно, разбил яйцо. Разбил его и По, и не только в философском плане, но и в плане эстетическом, создав категорию «очевидного-невероятного» в самом прямом, отнюдь не метафорическом смысле.

В размышлениях писателя о соотношении посю- и потустороннего существования постоянно возникает метафорическая аналогия — превращение червяка в бабочку. Червяку недоступно ощущение полета, свободного порхания в воздухе. Они исключены из его опыта, и он не в силах даже представить или вообразить, что это такое. Червяк слеп, он ползает. Таков его *modus vivendi*. Бабочка, живущая в иной системе представлений и ощущений, может, однако, хранить память о своем прежнем «червячном» существовании. Человек в своей земной жизни — червяк. Его опыт не дает ему возможности судить о неземном существовании, ибо оно недоступно его сознанию и непереводаемо на язык земных представлений и ощущений. Проблема заключалась в том, чтобы опыт бабочки сделать доступным сознанию человека. Следовало создать ситуацию, при которой червяк, превратившись в бабочку, оставался бы червяком, а человек, уйдя в потусторонний мир, оставался бы в посюстороннем — задача, в свете человеческого опыта и традиционной логики явно неразрешимая. Да и с точки зрения романтической эстетики, с ее принципом *raisonnement*, обязательным даже для фантастических сочинений, допущение недопустимого возможно лишь как частный прием, позволяющий решить определенную художественную задачу, но не как суть, предмет и цель повествования. Словом — яйцо, и «стоять» оно не может.

Можно предположить, что Эдгар По запутался в противоречиях, зашел в тупик и готов уже был оставить всякие попытки «поставить яйцо», но тут над американской словесностью забрезжил месмерический свет, который, казалось, открыл новые возможности. Именно с этим связан в первую очередь интерес писателя к месмеризму, интерес, к стати говоря, весьма специфический, далекий от стандартного использования гипнотизма в романтических сюжетах.

В первых же абзацах «Месмерического откровения» По излагает то, что он именует «общими принципами месмеризма», но что на самом деле является его собственной интерпретацией месмерического состояния, обусловленной научно-художественной задачей, которую он пытался разрешить. С его точки зрения, это такое «патологическое состояние, необычность которого в том, что оно по своим признакам очень близко напоминает *смерть*, или, во всяком случае, напоминает скорее именно ее, чем какое-либо другое известное нам естественное состояние человека; что когда человек находится в подобном состоянии, органы чувств почти теряют восприимчивость; но зато по каналам, пока неизвестным, он воспринимает с исключительной чуткостью явления, обычным органам чувств не доступные; более того, уму его чудодейственно сообщаются высота и озаренность...»⁸⁶.

Указав на сходство месмерического состояния со смертью, Эдгар По представляет читателю дело так, будто гипнотический сон есть одновременно особое состояние живого сознания и феномен потустороннего бытия души. Невероятность этого допущения снимается ссылкой на его очевидность и якобы доказанность. Писатель не считает нужным углубляться в подробности. Хлоп! — и яйцо стоит. Желаемый результат достигнут: перед читателем «факт» из области очевидного-невероятного, в коем соединены жизнь и смерть, земное и неземное, червяк и бабочка.

Правда, Эдгар По соблюдает известную осторожность. Он не говорит впрямую о потустороннем сознании, обходясь ссылками на «месмерическое озарение». Но достаточно сопоставить эти «озарения» с «потусторонними диалогами», и станет ясно, что различие тут только в словах, а не в существе предмета. Впрочем, есть в «Месмерическом откровении» короткий абзац, касающийся вопросов чувственного восприятия, где месме-

рическое состояние весьма прозрачно отождествляется с посмертным бытием души. «Когда я говорю, что оно похоже на смерть, — замечает пребывающий в трансе персонаж, — я имею в виду, что оно приближается к конечному бытию; потому что, когда я погружаюсь в транс, мои рудиментарные чувственные восприятия временно выключаются, и я воспринимаю внешние явления прямо, без опосредствования их органами чувств, а через посредника, который будет мне служить в предстоящей жизни, в которой нет нашей упорядоченности <...> Именно отсутствию локализованности нашего восприятия органами чувств мы и обязаны в предстоящем бытии почти беспредельной восприимчивостью»⁸⁷.

Надо полагать, что Эдгар По не был вполне удовлетворен результатами художественного эксперимента в «Месмерическом откровении». Близость месмерического состояния к смерти, то есть к потустороннему существованию, была декларирована, но не доказана, если, конечно, не считать доказательством аналогию. Вспомним, однако, что сам По неоднократно утверждал, что аналогия может быть доказательством только для Поэта. Могли он рассчитывать, что среди его читателей — поклонников здравого смысла и полезных истин — найдутся поэты? Между тем идеи, содержащиеся в метафизических фантазиях и в «Месмерическом откровении», были столь важны для него, что, даже покончив с их изложением, он искал способа придать им достоверность с помощью «научных фактов». Так возник еще один месмерический рассказ — «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», — начисто лишенный всяких домыслов, аналогий и предположений.

Рассказ представляет собой сухое, деловитое описание клинического эксперимента. Мистер Вальдемар был «месмеризован» незадолго до смерти. Потом он умер, все еще находясь в месмерическом состоянии, но даже смерть не вывела его из гипнотического сна. Так что, с одной стороны, он был уже мертв, но с другой — как подобает «усыпленному», продолжал сообщать о своем состоянии. На вопрос «Мистер Вальдемар, вы все еще спите?» он несколько раз ответил: «Да, все еще сплю — умираю», но однажды сообщил: «Да — нет — я спал — а теперь — я умер». Мистер Вальдемар умер по-настоящему. Он перестал дышать, окостенел, прекратилось кровообращение. В теле его как бы происходили все процессы, которые происходят обычно в трупе, но в то

же время они как бы и не происходили. Семь месяцев пролежал мистер Вальдемар, свеженький, будто умер только вчера. А затем его вывели из гипнотического транса и задали вопрос: «Что вы чувствуете или чего хотите?» В ответ мистер Вальдемар закричал ужасным голосом: «Ради бога! — скорее! — скорее! <...> *Говорят вам, что я умер!*» И в это мгновение «все его тело — в течение минуты или даже быстрее — осело, расплозлось, *разложилось* <...> На постели перед нами оказалась полужидкая, отвратительная, гниющая масса»⁸⁸.

Натуралистическая омерзительность этой картины должна была, видимо, придать повествованию особенное правдоподобие. Кому придет в голову сочинить такое! Надо сказать, что расчет оправдался. Во многих случаях критика, в том числе и русская, восприняла новеллу как описание действительного эксперимента, проведенного «доктором Поэ».

«Месмерическое откровение» во многих отношениях близко к метафизическим фантазиям. Основным предметом повествования здесь, как и там, являются проблемы философского характера — посмертное существование, бессмертие души, материальность и «непредметность» бога, виды и типы материи — от эфира, до неатомистического, сверхплотного ее состояния, соотношение материи и мысли и т. д. Но, вместе с тем, «Месмерическое откровение» обладает жанровой определенностью, какой были лишены потусторонние диалоги. Это именно научно-фантастический рассказ, хотя научность его, в свете наших современных знаний, может быть поставлена под сомнение.

Представления Эдгара По об «окончательном существовании», о потустороннем бытии, о боге, душе, вселенной и т. д. были продуктом воображения, интуиции, поэтических «прозрений». Он создал, хоть и умозрительную, но относительно строгую и по-своему цельную картину мироздания, включающую материальное и духовное бытие человека. Верил ли сам поэт в истинность этой картины? По-видимому, да. Во всяком случае, элементы и общая ее схема неукоснительно повторяются во многих его сочинениях сороковых годов, и окончательный вариант (в «Эврике») не опровергает предварительных эскизов. Но доказать он, разумеется, ничего не мог. Истина была принципиально недоказуема. Ползающему, слепому червю не дано постичь воздушную стихию и свободный полет. Там другие понятия, другие законы,

другой «язык». Каждый червяк превратится в бабочку, каждый человек обретет совершенное и законченное воплощение, но знать этого ни тот, ни другой не могут.

Теория превращения червяка в бабочку имела для Эдгара По существенное значение, и не только потому, что подрывала традиционно плоские представления о загробной жизни, превалировавшие в религиозном сознании. Она *допускала*, хотя и не доказывала истинность представлений поэта. Не случайно он так старался, чтобы она производила впечатление достоверности. Именно этим объясняется в данном случае обращение к «научным» месмерическим «фактам». Они позволили Эдгару По перевести некоторые понятия, идеи и представления с языка «бабочки» на язык «червя» и одновременно показать невозможность полного, точного, адекватного перевода. В достижении этой цели писатель обнаружил удивительное мастерство. Сплошь и рядом читатель, пробиваясь через сложный словесный лабиринт, «улавливает», «ощущает» смысл того, что «месмеризированный» г-н Вэнкерк пытается сообщить рассказчику, хотя логическое содержание многих его речей темно и невнятно.

Таким образом, мы можем заключить, что обращение Эдгара По к месмеризму было вызвано не только модой на «животный магнетизм», не только протестом против «засилия ремесел, поработивших разум», но имело более широкие основания, сопряженные с общим характером развития философско-эстетической мысли писателя в последний период его творческой жизни.

Научно-фантастические рассказы, взятые купно, занимают не столь уж значительное место в новеллистике Эдгара По. Да и по своему художественному достоинству они уступают его психологическим и логическим рассказам. Мы не найдем среди них шедевров, которые можно было бы поставить рядом с «Лигейей», «Падением дома Ашеров» или «Золотым жуком».

Тем не менее факт остается фактом: Эдгар По заложил основы жанра, получившего впоследствии — особенно в нашем столетии — интенсивное развитие, опытным путем установил идейно-художественные параметры некоторых его подвидов, сформулировал общие принципы научно-фантастического повествования и разработал серию художественных приемов, которые еще и сегодня

широко применяются писателями, работающими в этом жанре. Сам Эдгар По успел сделать в открытой им новой области литературы не много, но он указал на скрытые здесь возможности. Найденные им «золотые россыпи» оказались практически неисчерпаемыми и до сих пор питают творчество великой армии научных фантастов.

Некоторые из разработанных По общих принципов и частных приемов научно-фантастического повествования были подхвачены ближайшими его последователями и канонизированы в творчестве первых классиков научной фантастики — Жюль Верна и Герберта Уэллса. Они, так сказать, внедрились в художественное сознание современных фантастов как нечто само собой разумеющееся, как некие «извечные» законы жанра, и мало кто теперь задумывается, откуда они взялись.

Не все открытия и достижения По в области научной фантастики были освоены и использованы его последователями в XIX веке. Их творческая разработка оказалась возможной лишь в наше время на базе новых достижений в сфере психологии, общей физиологии и физики волновых излучений. Не исключено, что и в дальнейшем научная фантастика будет обращаться к научно-художественным идеям, щедро рассыпанным в рассказах Эдгара По.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТЕОРИИ ЖАНРА

Пристальное внимание к развитию журнальной прозы, которую Эдгар По считал «очень важной ветвью литературы, ветвью, важность которой растет изо дня в день и которая вскоре станет самой влиятельной из всех видов литературы»⁸⁹, равно как и многочисленные эксперименты, предпринятые самим писателем в области короткого рассказа, привели его со временем к попытке создать теорию жанра. Отдельные положения этой теории рассыпаны в многочисленных критических статьях и рецензиях, написанных в разное время. В наиболее полном виде она представлена в двух рецензиях на сборники рассказов Натаниеля Готорна, напечатанных в сороковые годы⁹⁰. Впрочем, абсолютной полноты мы не найдем и здесь. Очевидно, По не считал нужным детально излагать соображения, уже высказанные и аргументированные в других статьях, опубликованных прежде.

При изложении теоретических воззрений По, касающихся новеллы, следует подчеркнуть два момента. Во-

первых, писатель пытался разработать именно теорию жанра как такового, а не подвести теоретический «фундамент» под собственное творчество. Распространенное в критике суждение, будто «творения его воображения полностью соответствуют положениям его теории, ибо теория была создана как оправдание практики»⁹¹, не соответствует действительности, хотя, разумеется, он опирался на собственный художественный опыт в такой же мере, как и на опыт своих многочисленных собратьев по перу. Во-вторых, следует иметь в виду, что теория новеллы у Эдгара По не обладает абсолютной самостоятельностью, но является частью его общей концепции художественного творчества. Поэзия и проза, с его точки зрения, существуют в рамках единой эстетической системы, и различие между ними проистекает из различия целей и задач, стоящих перед ними.

К сказанному прибавим, что представления Эдгара По о новелле как жанре приложимо главным образом к романтическому наследию. Однако некоторые из высказанных им положений могут быть распространены и за пределы романтической эстетики. Они сохраняют свое теоретическое и практическое значение по сей день.

Теория новеллы По может быть представлена наилучшим образом в виде суммы требований, с коими обязан считаться всякий писатель, работающий в этом жанре. Первое из них касается объема или длины произведения. Новелла, утверждает По, должна быть краткой. Длинная новелла — уже не новелла. Впрочем, стремясь к краткости, писатель должен соблюдать известную меру. Слишком короткое произведение неспособно произвести глубокое и сильное впечатление, ибо «без некоторой растянутости, без повторов основной идеи душа редко бывает тронута»⁹². Мера длины произведения определяется возможностью прочесть его сразу, целиком, за «один присест».

Легко заметить, что соображения По в данном случае полностью повторяют его мысли о размерах стихотворения, высказанные в «Поэтическом принципе», «Философии творчества» и других статьях, посвященных стихотворчеству. И причины, по которым писатель столь жестко и безоговорочно требует краткости, все те же — единство впечатления, или эффекта.

В поэзии единство эффекта должно было служить задаче эмоционального воздействия. В прозе — эмоционального и интеллектуального. Однако суть дела от это-

го не менялась. Единство эффекта, в теории По, — верховный принцип, подчиняющий себе все аспекты повествования. Он должен обеспечить целостность восприятия, независимо от того, какого именно типа «короткую прозу» создает писатель. Единство эффекта — это некое всеобщее, тотальное единство, складывающееся из «малых», частных единств сюжетного движения, стиля, тональности, композиции, языка и т. п., но превыше всего среди них — единая содержательная основа, или единство предмета. Все лишнее, не работающее на заранее предустановленный эффект, не имеет права присутствовать в новелле. «Не должно быть ни единого слова, которое, прямо или косвенно, не было бы направлено на осуществление изначального замысла»⁹³.

Здесь необходимо сделать существенную оговорку: само понятие «эффект» обладает известной сложностью. Эффект в поэзии, как мы уже видели, непременно подчинен принципу неопределенности. Эффект прозаического произведения, напротив, должен быть вполне определенным и, если угодно, однозначным. Именно поэтому Эдгар По придавал столь важное значение структурному единству новеллы. Отсюда особые требования, которые писатель предъявлял к ее сюжету и композиции. Эти два понятия существовали в его сознании нераздельно, как единое целое.

Характерно, что во многих рассуждениях об искусстве прозы По оперирует не литературной терминологией, а скорее архитектурно-строительной. Он никогда не скажет: «писатель написал рассказ», но непременно — «писатель построил рассказ», употребив при этом глагол to construct, означающий «построить», «возвести», «сконструировать». Архитектурное сооружение, здание — наиболее органичные для По метафоры, когда речь заходит о рассказе. Упомянуть об этом необходимо, чтобы прояснить некоторые соображения писателя по поводу сюжета.

Понимание сюжета и его функции у По нетрадиционно и обладает известной широтой. Он неоднократно настаивал на том, что сюжет не может быть сведен к фавеле или интриге, однако неукоснительно избегал неметафорических определений. Если собрать воедино все соображения По относительно сюжета, то можно заключить, что под сюжетом писатель понимал общую формальную структуру произведения, сцепление поступков, событий, характеров, предметов. Сюжет, как он его

трактует, покоится на принципах необходимости и взаимозависимости. В нем не должно быть ничего лишнего, и все его элементы должны быть взаимосвязаны. Сюжет подобен зданию, в котором удаление одного кирпича может вызвать обвал. Несокрушимая целесообразность всех элементов сюжета достигается полным подчинением его общему замыслу. Каждый эпизод, каждое событие, каждое слово в рассказе должны служить осуществлению замысла и достижению единого эффекта.

Идеалом для Эдгара По служила организация Вселенной, где, по его словам, все законы зависят друг от друга и все явления столь тесно взаимосвязаны, что не представляется возможным отделить причины от следствий. Эту взаимосвязь и взаимозависимость он называл «совершенным сюжетом Господа Бога». Божественное совершенство, разумеется, недоступно земному творцу, и он может почитать себя удовлетворенным, если ему удастся сработать такой сюжет, из которого нельзя изъять ни одного из *основных* событий без разрушения целого.

Следует подчеркнуть, что Эдгар По отводил столь важную роль сюжету только в рассказе. Он допускал возможность существования «бессюжетного» романа или поэмы. Но выражение «бессюжетный рассказ» он воспринимал как противоречие в терминах.

Важную роль в достижении «тотального эффекта» По связывал также с единством стиля, в основе которого, как он полагал, должно лежать «единство тона». Стиль в эстетике По — категория наименее определенная. Это некий сложный комплекс, куда входят общая тональность повествования, эмоциональная окрашенность лексики, синтаксическая структура текста и даже, в какой-то степени, композиционная организация. Но доминантой в этом конгломерате все же остается эмоциональная гамма. Единство стиля достигается прежде всего ограничением эмоционального спектра во всех элементах повествования. Именно поэтому писатель считал, например, невозможной счастливую развязку для рассказа, написанного в драматическом ключе. Отдадим ему должное: сам он в своем творчестве дал блистательные образцы стилистического единства в том смысле, в каком он его понимал.

Нетрудно заметить, что большая часть соображений, высказанных По относительно жанровой специфики рассказа, касается преимущественно формальной стороны

дела. Речь в них идет главным образом о путях и способах реализации замысла и достижения эффекта. О самом замысле он писал гораздо меньше, что, однако, вовсе не означает, будто он не придавал ему важного значения.

В требованиях, предъявляемых к замыслу, писатель исходил из того, что рассказ — журнальный жанр и рассчитан на широкий круг читателей. Именно поэтому он считал оригинальность и новизну замысла важным, если не главным, условием успеха. Эти два понятия существовали в его сознании нераздельно. «...Подлинная оригинальность, — писал о н , — есть высшее из литературных достоинств <...> Условием литературной оригинальности является новизна»⁹⁴. Впрочем, По нередко смешивал эти понятия, уничтожал причинно-следственную связь между ними и употреблял слова «новизна» и «оригинальность» как синонимы.

В своих теоретических построениях писатель различал два вида оригинальности — литературную и философскую, или «метафизическую». Философская оригинальность, как он считал, предполагает «только те сочетания мыслей, событий и тому подобного, которые действительно абсолютно новы»⁹⁵. Эта абсолютная новизна художнику не требуется. Она, как замечает По, «поражает и обременяет ум, обращаясь к тем его свойствам, к которым мы менее всего хотели бы обращаться у читателя... Понятая таким образом, оригинальность не может быть популярной у широкого читателя, который <...> ищет удовольствия и будет раздражен поучениями»⁹⁶. Литературная оригинальность, или новизна, не имеет с этим ничего общего. Писателя должна интересовать не абсолютная новизна, а новизна *эффекта*, для лучшего достижения которого «надо не искать абсолютной новизны, а, скорее, избегать ее»⁹⁷.

Подлинная литературная оригинальность, по мысли По , — «это та, которая проясняет смутные, невольные и невыраженные фантазии людей, заставляет страстно биться их сердца или вызывает к жизни некое всеобщее чувство или инстинкт, только еще зарождавшиеся, и тем самым присоединяет к приятному эффекту *кажущейся* новизны подлинное эгоистическое удовольствие <...> Это удовольствие направлено и внутрь и вовне. Он с радостью ощущает кажущуюся новизну мысли как подлинную, как возникшую только у автора — и у *него самого*. Ему кажется, что только они двое из всех людей так думают. Только они создали это. Отныне между ни-

ми устанавливается связь, которая освещает все дальнейшие страницы...»⁹⁸.

Подобная трактовка «истинной оригинальности» неоднократно вызывала нарекания со стороны критиков. В их представлении, она не «накладывалась» на привычный облик Эдгара По — новатора, первооткрывателя, апостола Разума и Высшей Красоты. Между тем, если вдуматься, такое понимание новизны и оригинальности логически увязывается с теорией воображения По, согласно которой художественное сознание не в силах создать ничего *абсолютно нового* и воображение способно лишь создавать *новые комбинации* известных вещей, образов и понятий. Поэтому всякая новизна в искусстве — это новизна кажущаяся.

Несомненно также, что раздражение критиков, привыкших числить Эдгара По среди эстетов и провозвестников теории «искусства для искусства», было вызвано откровенной ориентацией на вкусы и потребности *широкой* читательской аудитории. Однако тут нет ничего удивительного. Такая ориентация в данном случае действительно имеет место. По был талантливым журналистом, редактором, критиком. Он отлично разбирался в читательских вкусах и психологии. Не случайно ему удавалось превращать прозябавшие в безвестности журнальчики в первоклассные и популярные издания. Это ему были обязаны своим статусом ведущих литературно-художественных изданий «Южный литературный вестник», «Журнал Бертона» и «Журнал Грэма». Существование журнальной литературы и ее важность были для него непреложными фактами. К этой литературе он относил и «короткую прозу», то есть рассказы. Один из немногих, он понимал, что журнальная литература не может не учитывать запросов читателя. Без этого она обречена на гибель. Отсюда следовало, что эстетика рассказа должна непременно соотносываться с читательским восприятием. И это касалось не только проблемы оригинального замысла.

Более чем кто-либо другой из его современников, Эдгар По заботился о доверии читателя к автору. Принцип достоверности повествования, или, как он говорил, «могущественная магия правдоподобия», составляет одно из краеугольных положений теории рассказа. Строго говоря, он был не вполне оригинален в этом. Его рассуждения о достоверности весьма близки к идее *vraisemblance*, составлявшей, как уже говорилось, существенный

элемент в эстетике американского романтизма. Особенность взгляда По заключается в том, что он требовал распространения этого принципа на изображение заведомо невероятных, фантастических событий и явлений. Автор должен был завоевать абсолютное доверие читателя, убедить его в реальности фантастического и возможного невероятного. Без этого, как полагал По, невозможно художественно убедительная реализация оригинального замысла и достижение «тотального эффекта».

В своем собственном творчестве писатель разработал целую систему приемов и способов, содействовавших достижению эффекта достоверности. Она не прошла мимо внимания писателей и критиков. Наиболее выразительно ее охарактеризовал Достоевский, который писал по этому поводу:

«...В Эдгаре Поэ есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей и составляет резкую его особенность: это сила воображения. Не то чтобы он превосходил воображением других писателей; но в его способности воображения есть такая особенность, которой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей. Попробуйте, например, вообразить сами что-нибудь не совсем обыкновенное или даже не встречающееся в действительности и только возможное; образ, который нарисуетя перед вами, всегда будет заключать одни более или менее общие черты всей картины или установится на какой-нибудь особенности, частности ее. Но в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что, наконец, как будто убеждаетесь в его возможности... В Поэ если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б только можно было так выразиться. Видно, что он американец⁹⁹, даже в самых фантастических своих произведениях».

В заключение повторим, что соображения Эдгара По относительно «короткой журнальной прозы» не были собраны им воедино и изложены в специальном теоретическом труде. Они остались рассеянными в многочисленных журнальных статьях и заметках и в его переписке с современниками. Но даже и в таком виде они образуют достаточно стройную концепцию, которую мы можем обозначить как эстетику американской романтической новеллы, как теорию рассказа, не утратившую своего значения до сих пор.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Letters — The letters of Edgar Allan Poe. Ed. by John Ward Ostrom, vols. 1—2, N. Y., 1966.
- Harrison — The complete works of Edgar Allan Poe. Ed. by J. Harrison, N. Y., 1902.
- Quinn — Quinn A. H. Edgar Allan Poe. A critical biography. N. Y., 1969 (f. p. 1941).
- Carlson — Carlson E. (Ed.). The recognition of E. A. Poe. Ann Arbor, Mich., 1966.
- ЭАР — Эстетика американского романтизма. М., 1977.
- ПСР — По Э. Полное собрание рассказов. М., 1970.

ЛЕГЕНДЫ

- ¹ «Philadelphia Saturday Museum», 1843, 25 Febr.
- ² «Русский вестник», 1897, № 9, с. 317.
- ³ «Книжки „Недели"», 1897, № 10, с. 263.
- ⁴ «Семья», 1899, № 42, с. 6.
- ⁵ «Книжки „Недели"», 1899, № 11, с. 226—227.
- ⁶ Отзвуки этой легенды отчетливо звучат, например, в упоминавшейся уже статье А. Мостовича, где, между прочим, говорится: «Увлеченный славою Байрона, он решился, не теряя времени, отправиться в Миссолунги, чтобы принять участие в борьбе с турками за освобождение Греции, — но, узнав еще в дороге о внезапной кончине Байрона, Поэ остался в Европе и начал вести такой разгульный образ жизни, что, попав в Петербург, был, по ходатайству нашей администрации, выслан с.-американским посланником на родину», (Мостович А. Американский Гофман. — «Книжки „Недели"», 1899, № 11, с. 227.)
- ⁷ См., например, рассказ Л. Борисова «Драгоценный груз».
- ⁸ Perrowne B. A singular conspiracy. N. Y., 1974.

⁹ См. открытое письмо Дж. Грэма Н. П. Уиллису. — «Graham's Magazine», 1850, March.

¹⁰ Герой рассказа, человек безупречной репутации, выдвинул свою кандидатуру на пост губернатора штата Нью-Йорк, и тут же газеты уничтожили его доброе имя, представив его «Гнусным Клятвopреступником», «Монтанским Вором», «Осквернителем Гробниц», «Грязным Плутом» и «Подлым Шантажистом».

¹¹ Hart J. D. The Oxford companion to American literature. N. Y., 1956, p. 295.

¹² О способности или, вернее, о неспособности Гриволда к верной критической оценке можно судить хотя бы по количеству страниц, которое он отвел в своей антологии поэтическим сочинениям некоторых своих современников: Ч. Ф. Хоффман — 12, Р. К. Сэндс — 10, Л. Сигурни — 8, Д. Г. Брэйнард — 7, Г. У. Лонгфелло — 4, Э. По — 2.

¹³ Мы не берем в расчет малопопулярные сборники Кеттела, Чивера, Морриса, Брайанта и Киза, появившиеся в тридцатые годы XIX в.

¹⁴ Заметим, попутно, что О'Салливен был издателем «Демократического обозрения» и, естественно, ни один критик не мог с ним конкурировать. Эдгар По был довольно низкого мнения о его способностях как критика и в письмах именовал его не иначе как «этот осел Салливен».

¹⁵ Письмо к Ф. Томасу от 12 сент. 1842 г. — Letters, 1, 210—212.

¹⁸ «Philadelphia Saturday Museum», 1843, 28 Jan. Рецензия не подписана. Некоторые биографы высказывают предположение, что у По мог быть соавтор. Предположение это, однако, ничем не подтверждено.

¹⁷ Harrison, IV, 243.

¹⁸ Quinn, 692.

¹⁹ Получив доступ к архиву По, Гриволд уничтожил собственное письмо, а ответное письмо По «сократил» втрое, превратив его в покаянное признание. Из этого «признания» следовало, что По в своей рецензии лгал и клеветал, что на самом деле «Поэты Америки» — безупречная книга, а сам Гриволд — превосходный поэт и замечательный человек.

²⁰ Этот факт документально подтвержден. Существуют воспоминания современников, которым Гриволд показывал письмо Эдгара По и свой ответ. Впоследствии он уничтожил оба письма и утверждал, что завещание По явилось для него совершенной неожиданностью.

²¹ Quinn, 680. Едва ли нужно говорить, что «письмо к теще», на которое ссылается Гриволд, не существует и никогда не существовало.

²² «New York Daily Tribune», 1849, 9 Oct. Впоследствии Гриволд

полностью включил материал этой статьи в свой «Мемуар», напечатанный в первом томе сочинений По в 1850 г.

²³ О мертвых — или хорошо или ничего (*лат.*).

²⁴ Carlson, 28.

²⁵ The works of the late Edgar Allan Poe: with a memoir by Rufus Wilmot Griswold and notices of his life and genius by N. P. Willis and J. R. Lowell, 4 vols. N. Y., 1850-1854.

²⁶ Quinn, 692.

²⁷ Quinn, 661.

²⁸ Quinn, 655.

²⁹ Griswold R. W. The «Ludwig» article. — Carlson, 32—33.

³⁰ Carlson, VIII.

³¹ Carlson, VII.

³² Характерным примером может служить биография, написанная Ловриером (Lauvriere E. Edgar Poe, sa vie et son oeuvre. Paris, 1901) и опубликованная в Париже в 1901 г. По справедливому замечанию русского критика В. Горленко, «через всю книгу красной нитью проходит желание представить По дегенератом, наследственным алкоголиком, дипсоманом, человеком вполне ненормальным. Все факты <...> подгоняются под эту мысль, объясняются и толкуются ею». — Горленко В. Отблески. СПб., 1908, с. 92.

³³ См. «Книжки „Недели"», 1897, № 10.

³⁴ «Новый журнал иностранной литературы», 1898, № 2.

³⁵ «Семья», 1899, № 42.

³⁶ «На Кавказе», 1909, № 1.

³⁷ Динамов С. Э. По — художник смерти и разложения. — «Октябрь», 1934, № 4; Научно-фантастические новеллы Эдгара По. — «Литература и марксизм», 1931, № 3; Новеллы Эдгара По. — «30 дней», 1933, № 11—12.

³⁸ Robertson J. W. Edgar Allan Poe: A psychopatic study. N. Y., 1923.

³⁹ Krutch J. W. Edgar Allan Poe: A study in genius. N. Y., 1926.

⁴⁰ Rein D. M. Edgar Allan Poe: The inner pattern. N. Y., 1960.

⁴¹ Bonaparte M. Edgar Poe: etude psychoanalytique. Paris, 1933.

⁴² Wagenknecht E. Edgar Allan Poe. The man behind the legend. N. Y., 1963.

⁴³ In: Brady H. Glorious incense. Port Washington, N. Y., 1968, p. 107.

⁴⁴ Ibid., p. 106.

⁴⁵ См. об этом более подробно в статьях О. В. Тимашевой и в ее диссертации «Бодлер — критик».

⁴⁶ Histoires extraordinaires. Paris, 1856; Nouvelles histoires

extraordinaires. Paris, 1857; Aventures d'Arthur Gordon Pym. Paris, 1865.

⁴⁷ Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910, с. 41.

⁴⁸ Там же, с. 26.

⁴⁹ Там же, с. 35—37.

⁵⁰ Там же, с. 56—57.

⁵¹ Там же, с. 56.

⁵² Там же, с. 7—8.

⁵³ Shaw B. Edgar Allan Poe. — «Nation», 1909, 16 Jan.

⁵⁴ Мысль эта была первоначально высказана Бодлером еще в 1866 г., когда он писал Сент-Беву, что «Эдгар По, который не много значит в Америке, должен стать великим во Франции».

⁵⁵ Аничков Е. Бодлер и Эдгар По. — В кн.: «Предтечи и современники». СПб., 1910, с. 230—231.

⁵⁶ Ostrom J. W. Check list of letters to and from Poe. Charlottesville, 1941.

⁵⁷ Quinn A. H. Edgar Allan Poe. A critical biography. N. Y., 1941.

⁵⁸ Ostrom J. W. The letters of Edgar Allan Poe. Cambridge, Mass., 1948.

⁵⁹ Leyda J. The Melville Log. N. Y., 1951.

⁶⁰ Howard L. Herman Melville. N. Y., 1951

ЧЕЛОВЕК

¹ Woodson T. Introduction. In: Twentieth century interpretations of «The fall of the house of Usher». Englewood Cliffs, N. J., 1969, p. 5.

² Quinn, 44.

³ Quinn, 97.

⁴ Letters, 1, 39—42.

⁵ Ibidem.

⁶ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли, т. II. М., 1962, с. 46.

⁷ Там же.

⁸ Letters, 1, 19.

⁹ Letters, 1, 32.

¹⁰ Quinn, 202—203.

¹¹ Quinn, 208.

¹² См. письмо к Уильяму По от 15 авг. 1840 г. — Letters, 1, 141.

¹³ Письмо Харпера к По от ? июня 1836 г. — Quinn, 250—251.

¹⁴ Кеннеди, надо отдать ему должное, ответил сразу. Но что мог сказать этот благополучный апостол франклиновской морали! «Нужно проявить немного решимости, чтобы окончательно победить Врага, Вставляйте пораньше, живите щедро, заводите жизнерадост-

ных знакомых, и я не сомневаюсь, что все эти тревоги сердца отправятся к дьяволу. Вы, несомненно, преуспеете в литературе, ваш достаток возрастет, равно как и ваша репутация.

...Не можете ли вы написать несколько фарсов в духе французских водевилей? Если можете (а я думаю, что можете), то вы неплохо подзаработаете, предложив их антрепренерам в Нью-Йорке. Подумайте над этой мыслью». — Quinn, 227.

Мы не знаем, как воспринял По письмо Кеннеди. Он ответил на него лишь четыре месяца спустя, когда уже выбрался из депрессивного состояния. Видимо, он оценил доброе намерение Кеннеди и пренебрег сангвиническим прагматизмом, пронизывающим письмо старшего коллеги. «Я мужественно боролся с Врагом, — писал он, — И теперь во всех отношениях хорошо себя чувствую и счастлив. Я знаю, что вам приятно будет об этом услышать. Здоровье мое лучше, чем в прошлые годы, ум мой целиком занят, денежные затруднения разрешились, у меня хорошие надежды на будущий успех — короче, все хорошо. Я никогда не забуду, кому я обязан в большой степени этим счастьем...» — Letters, 1, 81.

¹⁵ «Home Journal», 1849, 20 Oct. — Carlson, 40.

¹⁶ См. запись, сделанную на письме По к Томасу от 16 марта 1843 г. — Quinn, 381; Letters, 1, 230.

¹⁷ Quinn, 224.

¹⁸ Letters, 1, 69—71.

¹⁹ Quinn, 219—224.

²⁰ Из статьи «В защиту покойного», напечатанной в английском журнале «Вперед!» (его издавал сам Майн Рид) в 1869 г. и воспроизведенной в мемуарах вдовы писателя в 1890 г.

²¹ Письмо к Дж. Эвелету от 4 янв. 1848 г. — Letters, 2, 356.

²² Письмо к М. Клемм от 7 июля 1849 г. — Letters, 2, 452.

ПОЭТ

¹ Эмерсон Р. У. Поэт. — Цит. по: ЭАР, 303—309.

² ЭАР, 324.

³ Eliot T. S. From Poe to Valéry. N. Y., 1948, p. 8—9.

⁴ Ibid., p. 5—6.

⁵ Письмо к Д. Р. Лоуэллу от 2 июля 1844 г. — Letters, 1, 258.

⁶ Подробнее об этом см.: Quinn, 125.

⁷ Letters, 1, 20.

⁸ Русский перевод названия неточен. По употреблял слово *gotanpe* в том значении, какое ему придавали европейские и американские романтики, прилагавшие его ко всякому повествованию, стихотворному и прозаическому, насыщенному воображением, фантазией. Самый термин *gotanpe* восходит к средневековой литературе,

где он использовался для обозначения поэтических произведений, которые мы сегодня именуем рыцарским романом.

⁹ Тихо Браге — датский астроном XVI в., открывший звезду, появившуюся на короткое время близ созвездия Кассиопея.

¹⁰ Letters, 1, 18.

¹¹ Стихи, «протитированные» По, представляют собой контаминацию 6-й и 8-й строф поэмы «Vida retirada», принадлежащей перу испанского поэта Луиса Понсе де Леона.

¹² Letters, 1, 18.

¹³ «Если сонет — отрицание науки или эмпирического знания, то «Аль Аарааф» — утверждение поэтического видения, которое способно воссоздать то, что было разрушено наукой и поисками причинности». — In: Davidson E. Edgar Allan Poe. A critical study. Cambridge, Mass., 1969, p. 15.

¹⁴ Buranelli V. Edgar Allan Poe. New Haven, 1961, p. 96.

¹⁵ Quinn, 162.

¹⁶ Buranelli V. Op. cit., p. 96.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Quinn, 160.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Кузнецов Б. Сходящиеся параллели. Еще об Эйнштейне и Достоевском. — «Новый мир», 1979, № 3, с. 231—232.

²¹ Там же, с. 229—230.

²² Davidson E. Op. cit., p. 14.

²³ Переводчик В. Васильев явно не понял смысла этих строк. В его переводе они звучат как апология силы, могущества и безграничных возможностей науки:

«Наука! Ты, дочь времени седого,
Преобразить все сущее смогла».

(По Э. Лирика. Л., 1976, с. 40).

²⁴ ЭАР, 56.

²⁵ В письме к издателю А. Ли Эдгар По указывал, что под Анджело следует разуть Микеланджело, дух которого после смерти перенесся на Аль Аарааф.

²⁶ Fairy-Land. Цит. в переводе М. Квятковский. Это наиболее удачный перевод, хотя и не вполне точный.

²⁷ См. письмо к Д. Нилу. — Letters, 1, 33.

²⁸ Quinn, 161.

²⁹ Brady H. Op. cit., p. 17—18.

³⁰ Позднее это предисловие было опубликовано в «Южном литературном вестнике» как «Письмо к Б.». Предполагается, что Б. — это Элам Блисс, издатель.

³¹ ЭАР, 93.

³² ЭАР, 92.

³³ Там же Элиот писал: «У По имеется примечательный пассаж о невозможности написать длинную поэму, поскольку длинная поэма, как он утверждает, в лучшем случае всего лишь серия коротких стихотворений, связанных друг с другом. Для нас существенно, что сам он неспособен был написать длинную поэму. Он мог создать лишь стихотворение с одним-единственным простым эффектом: у него поэма непременно должна быть выдержана в одном настроении». — Eliot T. S. Op. cit., p. 16, 17.

³⁴ Ibid., p. 5.

³⁵ Так, например, Е. Аничков писал еще в 1910 г.: «...когда Эдгар По и Бодлер, эти последыши «великого поколения 30-х годов», рассматриваются в связи с увлечениями новой поэзии, то тогда понятны они целиком. Только тогда встают они во весь рост. Вскрывается их тайна, им самим не вполне, не целиком ведомая. Как-то отходит в забвение романтизм, к которому они себя причисляли; речь о нем звучит лишь как сухая историко-литературная справка. Не запоздалыми кажутся они, а предтечами...» — Аничков Е. Предтечи и современники на Западе. СПб., 1910, с. 217.

³⁶ Письмо к С. Уитмен от 1 окт. 1848 г. — Letters, 2, 382—390.

³⁷ Buganelli V. Op. cit., p. 100.

³⁸ Quinn, 176.

³⁹ См. Poe E. (The Laurel Poetry Series). N. Y., 1959, p. 138.

⁴⁰ См. Foerster N. American criticism. A study of literary theory from Poe to the present day. N. Y., 1928, p. 32.

⁴¹ Buganelli V. Op. cit., p. 89—90.

⁴² Ibid., p. 92.

⁴³ Любопытно, что именно в этом Эмерсон видел значение утопических экспериментов: «В том-то и заключается, — писал он, — значение коммун — важно не то, чего они достигли, а то, что они указали на грядущую революцию». — ЭАР, 294.

⁴⁴ Аничков Е. Указ. соч., с. 229.

⁴⁵ По Э. Поэтический принцип. — ЭАР, 137—138.

⁴⁶ Там же, с. 137.

⁴⁷ Там же, с. 136.

⁴⁸ Harrison, XI, 67—68.

⁴⁹ ЭАР, с. 139.

⁵⁰ Там же, с. 137.

⁵¹ Бодлер Ш. Указ. соч., с. 66.

⁵² В оригинале — *fancies*.

⁵³ В оригинале — *rather psychal than intellectual*.

⁵⁴ В оригинале — *most intense tranquility*.

⁵⁵ В оригинале — *absoluteness of novelty*.

⁵⁶ В оригинале — *psychal impressions*.

⁵⁷ В оригинале — *myriad*.

⁵⁸ В оригинале — at least enough of the fancies in question to convey, to certain classes of intellect, a shadowy conception of their character.

Приведенная цитата заимствована из «Маргиналий» По в переводе З. Е. Александровой. — ЭАР, 163—164.

⁵⁹ Buranelli V. Op. cit., p. 89.

⁶⁰ Wilbur R. Introduction. — In: Poe E. (The Laurel poetry series). N. Y., 1966, p. 34,

⁶¹ ЭАР, 112.

⁶² ЭАР, 132.

⁶³ См., ЭАР, 139.

⁶⁴ ЭАР, 113.

⁶⁵ ЭАР, 107—108.

⁶⁶ Burke E. A philosophical enquiry into origin etc. N. Y., 1958, p. 38—40.

⁶⁷ Davidson E. Op. cit., p. 105—106.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Эмерсон Р. У. Природа. — ЭАР, 178.

⁷⁰ Шиллер Ф. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1950, с. 326.

⁷¹ In: Poe E. (The Laurel poetry series). N. Y., 1966, p. 17—18.

⁷² Ibidem.

⁷³ См. об этом: Winters I. Edgar Allan Poe: A crisis in the history of American obscurantism. — Carlson, 192. Уинтерс вообще отказывал «Городу среди моря» в художественной ценности.

⁷⁴ См.: Литературная история Соединенных Штатов Америки, т. 1. М., 1977, с. 387.

⁷⁵ Eliot T. S. Op. cit., p. 16.

⁷⁶ Shelley's critical prose. University of Nebraska press, 1967, p. 11.

⁷⁷ ЭАР, 111.

⁷⁸ ЭАР, 112.

⁷⁹ Buranelli V. Op. cit., p. 92.

⁸⁰ Бодлер Ш. Указ. соч., с. 63.

⁸¹ Аничков Е. Указ. соч., с. 230.

⁸² Harrison, XIII, 46.

⁸³ In: Quinn, 244.

⁸⁴ ЭАР, 136.

⁸⁵ ЭАР, 133-134.

⁸⁶ ЭАР, 132.

⁸⁷ ЭАР, 112.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ ЭАР, 113.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ In: Godwin P. A biography of W. C. Bryant, vol. I. N. Y., 1883, p. 186.

- ⁹² Брайент У. К. Лекции о поэзии. — ЭАР, 35,
⁹³ Harrison, X, 65.
⁹⁴ Ibidem.
⁹⁵ Захаров В. Лирика Эдгара По. — В кн.: По Э. Лирика. Л., 1976, с. 13—14.
⁹⁶ Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий. — «Литературная Москва», 1956, с. 795. Цитата приведена в упомянутой статье В. Захарова.
⁹⁷ Захаров В. Указ. соч., с. 14—15. Аналогичную интерпретацию стихотворения предложил еще в 1957 г. Э. Дэвидсон.
⁹⁸ ЭАР, 127.
⁹⁹ Wilbur R. The house of Poe. — Carlson, 261.
¹⁰⁰ Ibid., 262.
¹⁰¹ Ibid., 263—264.
¹⁰² Davidson E. Op. cit., p. 80.
¹⁰³ Ibidem.
¹⁰⁴ Д. Рэнс в своей монографии о По верно заметил, что в его прозаических сочинениях много критических замечаний о «мире безумной и болезненной суеты», каким ему рисовался XIX век. — In: Rans G. Edgar Allan Poe. London, 1965, p. 57.
¹⁰⁵ ЭАР, 309.
¹⁰⁶ Buranelli V. Op. cit., p. 101.
¹⁰⁷ ЭАР, 139.
¹⁰⁸ См., например, цитации из второй и третьей книги «Государства» Платона в «Беседе Моноса и Унь».
¹⁰⁹ ПСР, 329.
¹¹⁰ ЭАР, 93.
¹¹¹ Saintsbury G. Edgar Allan Poe. — «The Dial», 1927.
¹¹² Carlson, 154.
¹¹³ Ibidem.
¹¹⁴ Buranelli V. Op. cit., p. 106.
¹¹⁵ Letters, 1, 78.
¹¹⁶ Quinn, 179.
¹¹⁷ ЭАР, 161.
¹¹⁸ Harrison, VIII, 281.

НОВЕЛЛИСТ

- ¹ Memoir of Washington Irving. The Complete works of Washington Irving in one volume. Paris, 1843, p. 5.
² Ibidem.
³ Quinn, 251.
⁴ Pattee F. The development of the American short story. N. Y., 1928, p. 41.
⁵ Wilson E. Poe at home and abroad. — In: Carlson, 145.

- ⁶ Письмо Хита к По от 12 септ. 1839 г. — Harrison, XVII, 47.
- ⁷ Poe E. Preface. In: Tales of grotesque and arabesque. N. Y., S. A., p. 7.
- ⁸ «Дело», 1874, № 7, с. 350.
- ⁹ Kendal L. The vampire motif in «The fall of the house of Usher». — In: Twentieth century interpretations of the Fall etc. N. J., 1969.
- ¹⁰ Hill J. The dual hallucination. — In: Poe's tales. N. J., 1971.
- ¹¹ ПСР, с. 453—454.
- ¹² Там же.
- ¹³ ПСР, 617.
- ¹⁴ ПСР, 66—67.
- ¹⁵ ПСР, 452.
- ¹⁶ ПСР, 453.
- ¹⁷ ПСР, 215.
- ¹⁸ ПСР, 421.
- ¹⁹ ПСР, 633.
- ²⁰ ПСР, 635.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же.
- ²³ ПСР, 356.
- ²⁴ ПСР, 359.
- ²⁵ Брюсов В. Полн. собр. поэм и стихотворений, М.—Л., 1924, с. 8.
- ²⁶ Общий псевдоним Ф. Данни и М. Ли.
- ²⁷ С. Ван Дайн — псевдоним У. Х. Райта (1888—1939). Указанная статья была напечатана в «Американском журнале» в 1928 г.
- ²⁸ Цит. по: Райнов Б. Черный роман. М., 1975, с. 60—61.
- ²⁹ Там же, с. 61—62.
- ³⁰ Carlson, 90.
- ³¹ Райнов Б. Указ. соч., с. 32.
- ³² Сюда же можно отнести и малоудачный рассказ «Ты еси муж...», ныне справедливо забытый.
- ³³ См.: Финн Э. Возвышение и падение Видока. — «Неделя», 1974, № 43, с. 21.
- ³⁴ Quinn, 310—311.
- ³⁵ Вольтер. Философские повести. М., 1954, с. 12—14.
- ³⁶ См. Райнов Б. Указ. соч., с. 21—22.
- ³⁷ In: Carlson, 87.
- ³⁸ Письмо к Ф. П. Куку от 9 июля 1846 г.
- ³⁹ Matthews J. B. Poe and the detective story. — «Scribner's Magazine», 1907, sept., vol. XLII, p. 287—293.
- ⁴⁰ Райнов Б. Указ. соч., с. 31.
- ⁴¹ См. Daniel R. Poe's detective god. In: Poe's tales. N. J., 1971, p. 103—110.

- ⁴² Emerson R. The complete prose works. London., S. A., p. 406.
- ⁴³ Ibid., p. 407.
- ⁴⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. I. М., 1974, с. 14.
- ⁴⁵ Poe E. A. Selected prose, poetry, and Eureka. N. Y., 1950, p. 494.
- ⁴⁶ Ibid., p. 501.
- ⁴⁷ Carlson, 86.
- ⁴⁸ См. работы А. Квинна, Б. Фейгина, Д. Ингрэма и др.
- ⁴⁹ См., например, рецензии в «Южном литературном вестнике».
- ⁵⁰ ПСР, 643.
- ⁵¹ ПСР, 645.
- ⁵² ПСР, 117.
- ⁵³ Harrison, XV, 127—128.
- ⁵⁴ Harrison, XV, 129.
- ⁵⁵ Harrison, XV, 134.
- ⁵⁶ Harrison, XV, 134—135.
- ⁵⁷ Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.—Л., 1962, с. 187.
- ⁵⁸ Указанная тенденция получила отражение в творчестве Жюль Верна. См. его романы «Робур-завоеватель» (1886) и «Властелин мира» (1904).
- ⁵⁹ На русском языке рассказ называется «История с воздушным шаром».
- ⁶⁰ Quinn, 410.
- ⁶¹ ПСР, 86.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Она встречается и в других рассказах По. Например, «Черт на колокольне».
- ⁶⁴ ПСР, 84.
- ⁶⁵ ПСР, 111.
- ⁶⁶ ПСР, 112.
- ⁶⁷ Проценко И. Б. Эстетика новеллистической прозы Эдгара По. Автореферат канд. дисс. Л., 1981, с. 18.
- ⁶⁸ ПСР, 612.
- ⁶⁹ ПСР, 328.
- ⁷⁰ ПСР, 657.
- ⁷¹ ПСР, 658-659.
- ⁷² ПСР, 658.
- ⁷³ ПСР, 611—612.
- ⁷⁴ ПСР, 653.
- ⁷⁵ Journals of R. W. Emerson, vol. IV. Boston, .1909—1914, p. 95.
- ⁷⁶ Ibid., vol. III, p. 369.
- ⁷⁷ ПСР, 605.
- ⁷⁸ ПСР, 659.
- ⁷⁹ ПСР, 654.

⁸⁰ ПСР, 611.

⁸¹ Проценко И. Б. Указ. соч., с. 18.

⁸² ПСР, 219.

⁸³ ПСР, 330.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ ПСР, 333.

⁸⁶ ПСР, 515.

⁸⁷ ПСР, 521—522.

⁸⁸ ПСР, 642.

⁸⁹ Harrison, XIV, 74.

⁹⁰ «Graham's Magazine», 1842, April; «Godey's Lady's Book», 1847, Nov.

⁹¹ Krutch J. W. The philosophy of composition. — In: Poe. A collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J., 1967, p. 22.

⁹² Harrison, XIII, 152.

⁹³ Harrison, XI, 108.

⁹⁴ ЭАР, 123—124.

⁹⁵ ЭАР, 125.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений, т. 13. М.—Л., 1930, с. 523—524.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Легенды	4
Человек	24
Поэт	65
Ранние опыты: традиция и бунт	70
Поэтическая теория	99
Гармония и алгебра стиха	131
Новеллист	162
Психологическая проза	170
Детективные рассказы	202
Научная фантастика	233
Несколько слов о теории жанра	277
<i>Примечания</i>	284

**Юрий Витальевич
КОВАЛЕВ**

ЭДГАР АЛЛАН ПО

Редактор *Н. Толстая*

Художественный редактор *В. Куприянов*

Технический редактор *М. Шафрова*

Корректор *И. Казан*

ИБ № 3088

Сдано в набор 14.04.83. Подписано в печать 05.07.84. М 22963. Формат 84X108^{1/32}. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 15,54 + вкл. 0,05 = 15,59. Усл. кр.-отт. 15,59. Уч.-изд. л. 16,83 + 1 вкл. = 16,88. Тираж 20 000 экз. Изд. № ЛПХ-110. Заказ № 1448. Цена 1 р. 40 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.