Содержание

Введение

Глава 1. Понятие «фантастической новеллы» в трудах отечественных и зарубежных исследователей

1.1. Новелла как жанр литературы

1.2. Понятие фантастики и фантастического

Выводы по Главе 1

Глава 2. Новеллистика в социокультурном контексте Америки

2. 1. Особенности американского романтизма

2.2. Творчество В. Ирвинга в соприкосновении с творчеством Эдгара По

2.3. Характеристика художественного стиля Э. По

Выводы по Главе 2

Глава 3 Анализ фантастического в новеллистике Э. По

3.1. Необычное в фантастических новеллах Э. По

3.2. Психологические новеллы Эдгара По как разновидность фантастического

3.3. Сверхъестественное в фантастических новеллах Э. По

3. 4. Научная фантастика Эдгара По

3. 5. Ужасное в фантастических новеллах Э. По

3. 6. Готический мир в фантастике Э. По

Выводы по Главе 3

Заключение

Список используемой литературы

# Введение

В истории культуры США эпоха рубежа веков (1790-1860-е годы) получила название эпохи романтизма. Американский романтизм возник в результате американской буржуазной революции 1776-1784 гг., как отклик на неё. Огромное значения для развития американского романтизма и реализма имела деятельность Эдгара По. Когда речь заходит о литературе американского романтизма, его имя называют одним из первых. Он справедливо считается одним из основателей и разработчиков американской новеллы как жанра литературы. Вопросом изучения фантастики вообще и ее месте в творчестве Э. По в частности занимались такие российские и зарубежные исследователи как Т. Кестхейи, Ю. В. Ковалев, Е. Брандис, В. Гаков, А. Вулис, Е. Герцык, Л.В. Карасев.

Таким образом, актуальность избранной темы определяется следующими положениями:

1) творчество Эдгара По недостаточно изучено в отечественном литературоведении с точки зрения фантастического аспекта в нем, в основном анализу подлежали такие его произведения, которые можно определить как жанр детектива; об остальных произведениях Эдгара По, как правило, говорилось вскользь;

2) значение творчества Эдгара По и в особенности его новеллистики для становления американской литературы (как самого жанра американской новеллы, так и особого литературного стиля) трудно переоценить. Эдгар По является одним из первых американских писателей-новеллистов, влияние которого испытали на себе многие последующие писатели и которое прослеживается как в американской литературе так и европейской в наше время. Поэтому исследование фантастического в его новеллах представляется актуальным в плане изучения особенностей американской литературы вообще (сюжетики, тематики, стиля, идейной позиции), во многом восходящих к Эдгару По.

Объектом изучения в данной дипломной работе выступает творчество Эдгара По в контексте американской новеллистики первой половины XIX века, предметом исследования являются художественные особенности фантастических новелл Эдгара По.

Целью данной дипломной работы является выявление своеобразия фантастических новелл Эдгара По в контексте американской новеллистики первой половины XIX в.

В соответствии с целью исследования в работе ставятся следующие задачи:

1. определить понятие «новелла»;
2. разграничить такие понятия как «мистика», «фантастика», «авторский вымысел»;
3. выявить особенности американского романтизма первой половины XIX века;
4. изучить творчество писателя в контексте американского романтизма;
5. раскрыть особенности содержания и стиля фантастического на основе материала его новелл.

В работе используются следующие методы:

* + описательно-аналитический;
  + анализ теоретической литературы по разрабатываемой проблеме;
  + сопоставительный анализ.

Материалом исследования послужили новеллы Эдгара По «Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон», «Лигейя», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Сфинкс», «Овальный портрет» и др.

Структура работы определяется целями и задачами. Работа состоит из введения, трех глав, посвященных исследованию особенностей фантастических новелл Э. По в контексте американского романтизма.

Во Введении обосновывается актуальность выбора темы исследования, определяются его объект, предмет, цель и конкретные задачи, структура работы.

В Главе 1 рассматриваются основные теоретические вопросы – новелла как жанр литературы, особенности фантастики, мистики и авторского вымысла.

Глава 2 ставит своей целью выявить особенности американского романтизма, стиля Э. По, его творчества в сравнении с творчеством В. Ирвинга.

Глава 3 посвящена анализу новелл Э. По, различным проявлениям фантастического в них.

В Заключении подводятся итоги объекта исследования.

Список использованной литературы.

# Глава 1. Понятие «фантастической новеллы» в трудах отечественных и зарубежных исследователей

## 

## 1.1 Новелла как жанр литературы

Теория малой и минимальной прозы – один из самых обсуждаемых сегодня вопросов. Многочисленные литературные эксперименты с малой формой вызвали значительные смещения в традиционной системе жанровых координат. Вопрос о жанровой дифференциации произведений художественной литературы рассматривается с древности до наших дней, внося на каждом этапе свои поправки, находя новые решения и выбирая разные углы зрения. Неизменными всегда являются основные родовые категории литературы – эпос, лирика и драма, но вот их жанровое наполнение в ходе литературного развития трансформируется, заставляя по-новому оценивать жанровые рамки, иерархию жанров, их соотношение друг с другом. При изучении литературных явлений обнаружились изменения не только в качественно-содержательных компонентах каждого жанра, но и в количественных показателях сложившихся прозаических форм. Это относится в первую очередь к малым жанрам.

Следует подчеркнуть, что во многих теоретических работах жанры рассказ и новелла отожествляются. Так, исследователь В. П. Скобелев дает следующее определение: «Рассказ (новелла) представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый … объем как результат этой концентрации» (36, с. 59).

Б. Томашевский упростил задачу, просто поставив знак равенства между новеллой и рассказом, заявив: рассказ – русский термин для новеллы. В отечественном литературоведении рассказ порой смешивается даже с очерком. Но упрощение таит опасность. (16, с. 218)

Словарь литературных терминов: в 2 т. (Т. 1.) делает отсылку к статье «повесть» (49, с. 516). Также как и Литературная энциклопедия Терминов и Понятий А. Н. Николюкина.

В Словаре Литературоведческих Терминов дается следующее определение новеллы (итал. Novella, буквально – новость): повествовательный прозаический (гораздо реже — стихотворный) жанр литературы, представляющий малую повествовательную форму. Нередко термин «новелла» употребляется как синоним русского термина «рассказ», но во многих работах в термине «новелла» отмечается специфическое содержание. <...> В новелле обычно изображаются «частные» поступки и переживания людей, их личные, интимные отношения. <...> для новеллы характерен прозаический, нейтральный стиль, воссоздающий многогранность, многоцветность стихии частной жизни. <...> Действие новеллы развертывается в обычной, повседневной жизни, но сюжет тяготеет к необычности, резко нарушает размеренное течение будней. (45, с. 239 – 240)

Новелла — литературный жанр, форма небольшого по объему эпического повествования, сопоставимая с рассказом. <...> Новелла по своему объему сопоставляется с рассказом, а по своей структуре противопоставляется ему. Возможность такого противопоставления возникла при переходе к критическому реализму. <...> Новелла понималась как небольшое, очень насыщенное событиями, экономно о них рассказывающее повествование с четкой фабулой; ей чужда экстенсивность в изображении действительности и описательность; она крайне скупо изображает душу героя («подробности чувства»). В новелле должен быть отчетливый и неожиданный поворот, от которого действие сразу приходит к развязке. Новеллу понимали как строгий жанр, где не должно быть ни одного случайного компонента. В основе новеллы попросту мог лежать анекдот, но именно искусной строгостью своего построения новелла преобразовывала анекдотически мелкое содержание и придавала ему особую значительность и типичность в формах самой нетипичности, необыкновенности. <...> Как бы ни пользовались термином «новелла» в 19 в., теперь уже возникли основания для противопоставления новеллы просто рассказу, т. е. любому короткому повествованию без строгого построения”. (46, с. 307)

В литературном энциклопедическом словаре дается следующее определение новеллы: малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом (что дает иногда повод для их отождествления). В отличие от рассказа, выдвигающего на первый план изобразительно-словесную фактуру повествования и тяготеющего к развернутым характеристикам, новелла есть искусство сюжета в наиболее частой форме, сложившееся в глубокой древности в тесной связи с ритуальной магией и мифами, обращенное, прежде всего к деятельной, а не созерцательной стороне человеческого бытия. Новеллистический сюжет, построенный на резких антитезах и метаморфозах, на внезапном превращении одной ситуации в прямо ей противоположную, распространен во многих фольклорных жанрах (44, с. 248)

Впервые значение определенного жанра повествовательного художественного творчества слово «новелла» получило в Италии, где уже в XIII в. существовали небольшие рассказы из обыденной жизни, иногда объединяемые в сборники. В XIV в. этот жанр литературы и самое его понятие утвердил Бокаччо в своем знаменитом «Декамероне»; отсюда этот термин, вместе с переводами или пересказами «Декамерона» и возникающими в связи с этим самостоятельными разработками жанра, переходит во все европейские литературы. (46, с. 306)

М.А. Петровский в «Морфологии новеллы» указывает на то, что новелла «требует особого, своего специфического сжатого интенсивного сюжета. Чистая форма замкнутого рассказа — это повествование об одном событии...» Сообразно с этим должны строиться композиция новеллы и ее изложение. Особенность композиции Петровский видит в сюжетности новеллы. Срединную часть сюжета занимает единое событие, которое имеет предваряющую часть, дающую смысловую подготовку событию, и заключительную, дающую смысловое завершение событию. Особенности изложения новеллы в том, что рассказ ведется с большой степенью напряжения. Сюжетное напряжение в момент его наибольшей силы — затянутый узел новеллы; зачин его — завязка, разрешение напряжения — развязка, острый заключительный эффект, «технический термин новелльной композиции». (32, с. 117)

Короткий рассказ (новелла) был достаточно распространенной в Америке жанровой формой в первой половине XIX века. Рассказы (а печатались они, главным образом, в популярных журналах, что также не могло не сказаться на развитии жанра) были именно тем средством, благодаря которому некоторые самые характерные произведения лучших американских писателей получили одобрение публики. Форма короткого занимательного повествования стала типической для американской литературы. В этом жанре работал Эдгар Аллан По – мастер этого жанра, до сих пор непревзойденный; Генри Лонгфелло (Longfellow, Henry Wadsworth) и Натаниэль Готорн (Hawthorne, Nathaniel) придали ему очарование английской классики.

С 1819 года, когда Вашингтон Ирвинг опубликовал серию рассказов «Книга эскизов», новеллы или короткие рассказы занимают значительное место в творчестве всех американских прозаиков романтизма, кроме Купера. Новелла становится массовым журнальным жанром, но не имеет, впрочем, какой-либо ясной жанровой теории. Многие, пытавшиеся работать в этом жанре, «едва подозревали, что между романом и новеллой есть иная разница, кроме числа страниц». (25, с. 164) Э. По поставил своей задачей исправить это положение. Его заслуга состоит в том, что он придал жанру новеллы законченность, создал ясную и четкую теорию, определив те черты, которые мы сегодня почитаем существенными при определении американской романтической новеллы. Свою теорию жанра По изложил в трех критических статьях о Готорне, опубликованных в 40-х годах XIX века и в статье «Философия творчества» в 1846 году.

Главным провозглашалось создание у читателя мощного эмоционального впечатления. «Основополагающим принципом для этого являлось правильное построение композиции произведения и подбор художественных средств, которые наилучшим способом служили бы созданию основного эффекта» (30, с. 234). Это создаваемое в сознании читателя в кульминационный момент эмоциональное потрясение, которому служат все средства, находящиеся в арсенале художника, сам По называл «totality effect». По мысли По наступление эффекта должно совпадать с кульминационным моментом повествования. Вследствие чего неожиданные драматические развязки его произведений вызывали неизгладимое эмоциональное впечатление в сознании читателей. Основной целью автора становится при этом максимально возможное эмоциональное воздействие. Эта задача подчиняет себе все основные параметры произведения и весь арсенал художественных средств автора.

Во всем произведении также не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели. Каждая деталь играет огромную роль и ни одной нельзя пренебрегать. Тонкая, едва заметная трещина на фасаде дома Ашеров символизирует собой тот едва зарождающийся процесс распада, окончившийся полным разрушением особняка (трещина сыграет в этом роковую роль). Во всех новеллах По сюжет строится движением вспять – от сердцевины основного задуманного эффекта. Автор, прежде всего, предопределяет финал рассказа, момент наивысшего напряжения, катастрофу или разрешение загадки, которое впоследствии свяжет и объединит предшествующие детали. Художник строит сюжет, группируя вокруг центра производные элементы повествования, постепенно связанные между собой.

Собирая и связывая воедино детали повествования, читатель приходит к тому конечному единству, заключающему в себе основной авторский замысел, который был для автора исходным пунктом построения рассказа. Во многих произведениях Э. По кульминация завершает повествование и писатель объясняет это тем, что достигнутое единство впечатления должно быть не нарушено, а, напротив, запечатлено в памяти читателя на самой высокой ноте. Причем, если начало и развитие действия изобилуют подробностями, то развязка выписана с предельной лаконичностью. Заключительные картины в рассказах По разворачиваются обычно в ускоренном темпе, способствуя наращиванию напряжения, и в финале происходит эмоциональный взрыв, который усиливает впечатление.

Таким образом, мы видим, что словари дают не всегда точные определения, что подтверждает факт отсутствия единого мнения ученых и исследователей относительно литературного жанра новеллы. При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из указанных критериев жанра новеллы не только не покрывает всего разнообразия явлений, входящих в жанр, но и не характерен исключительно для новеллы.

## 1.2 Понятие фантастики и фантастического

В данном параграфе настоящего исследования представляется важным для работы в целом рассмотреть, разграничить и найти общие черты таких понятий как «мистика», «фантастика» и «вымысел художника».

Для начала рассмотрим словарные дефиниции слова «вымысел».

В энциклопедии А. Н. Николюкина дается следующее определение: «плод воображения (фантазии) автора, создание сюжетов и образов, не имеющих прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности. Посредством воображения писатель воплощает свой взгляд на мир, а также демонстрирует творческую энергию» (47, с. 153).

Как видно из этого определения творчество Э. По можно отнести к вымыслу, что и делает автор данной статьи:

«Одновременно в литературе бытуют сочиненные образы и сюжеты, не имеющие прямых аналогов ни в истории и предшествующей литературе, ни в близкой писателям реальности (отмеченные фантастичностью и экзотикой сюжеты повестей Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По, Н.В. Гоголя, поэм Дж. Байрона, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова)». (47, с. 155)

Что касается мистики, то в той же энциклопедии находим следующее определение понятия «мистическое»:

«… сверхчувствительный способ познания бытия, а также результаты этого познания» (47, с. 555) Мистический опыт следует отличать от простого душевного состояния, настроения, которое ограничивается «заведомо субъективной областью, психологизмом». (8, с. 308)

Мистику нужно отличать от фантастики, которая также может быть в мистической форме. Фантастика предполагает целенаправленное выдумывание, заведомый вымысел. Мистика переживается субъектом как подлинная реальность, хотя она иногда принимает причудливые формы. Формы мистического опыта бывают двух видов: внешнего и внутреннего. Внешний мистический опыт раскрывается как видения, зрительные представления. Внутренний опыт переживается как особые психофизические состояния, воспринимаемые без зрительных впечатлений, как особого рода чувства. (47, с. 558)

В статье также упоминается имя Э. По:

«Возрождение интереса к мистическому происходит и в творчестве романтиков. Универсальная интуиция двоемирия включает в себя двоемирие метафизическое, мистическое. Этим и объясняется влечение романтиков к народной фольклорно-мифологической культуре <…> Гноселогический характер и философское осмысление мистика получает у поздних романтиков Э.А. По, В.Ф. Одоевского, М.Ю. Лермонтова». (47, с. 559)

Таким образом, можно заключить, что, не смотря на различие понятий «вымысел» и «мистика», творчество Э.А. По соотносится с обоими понятиями. Далее представляется важным подробно рассмотреть понятие «фантастика».

Фантастика (от греч. «искусство воображать») – специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным, ей, в принципе, способом, – невероятно, "чудесно", сверхъестественно (48, с. 888).

Фантастика в литературной энциклопедии терминов и понятий трактуется как «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира». Таким образом, определение показывает, что вымысел является не противоположностью фантастики, как было установлено с понятием «мистическое», а ее частью.

Фантастические образы (еще не осознаваемые как фантастические) мы в виде мифов встречаем уже на уровне первобытного мышления, где они, как пишет Р.И. Нудельман, "являются почти единственным способом наглядного воплощения зарождающихся (во многом иллюзорных) обобщенных, целостных представлений о мире" (48, с. 888). С течением времени, естественно, воображение рождало новые легенды, а реальная жизнь – фантасмагории иного характера. Совокупность фантастических образов, порожденных каждой эпохой, обладала структурно-смысловым единством, обусловленным общностью представлений о «механизме» бытия. Поэтому можно говорить о закономерно сменяющих друг друга системах (типах) фантастических образов (мифологической, сказочной и т. д.), обладающих как индивидуальными художественными особенностями, так и преемственностью и общностью художественной и функциональной специфики. Эта преемственность систем образовала "некое типологическое единство – фантастику в целом как исторически единый (на всем протяжении ее эволюции), специфический метод художественного отображения жизни" (48, с. 888).

Давая развернутое определение фантастическому образу, Р.И. Нудельман пишет:

«Функциональное своеобразие фантастики состоит в том, что ее предметом является не эмпирическая действительность во всем ее конкретном многообразии, а некий обобщенный смысл бытия. В образах (ситуациях, мирах) фантастики находит выражение человеческая потребность наглядно и целостно воплотить представления о фундаментальных законах, скрытых за эмпирическим обликом мира, и утопический идеал» (48, с. 888).

«Подлинно художественный фантастический образ, – пишет далее Р.И. Нудельман, – это всегда новое, эмпирически невозможное наглядно-смысловое единство. Его органическая целостность возникает вследствие того, что художественное взаимосцепление составляющих элементов, лежащее в основе всякой образности вообще, здесь углубляется до прямого, безусловного их взаимопроникновения и превращения друг в друга. В ходе взаимного изменения, «подгонки» эмпирических форм, совершаемых при их мысленном сращивании, происходят взаимное проникновение и изменение их сущностей и возникает новый, единый "смысл", новая сущность – содержание образа. Содержание фантастического образа выражает некоторые объективные обобщенные стороны действительности, не имеющие единично-конкретного существования» (48, с. 888-889).

Внутри произведения фантастический образ как "невозможное" вступает в немедленное противоречие с «возможным» – другими, реальными объектами и явлениями, становясь источником цепной реакции пересоздания действительности. Эта реакция сопровождает развертывание сюжета фантастического повествования, в котором обязательно сталкиваются два мира - реальный и сверхъестественный. "Проявления сверхъестественного мира, - как пишет В. Коровин, - нарушают привычный ход действительной жизни, сопровождаются возникновением таинственных обстоятельств, запутывающих сознание и волю человека, создают напряженность и остроту происходящего" (26, с. 7).

Последовательное превращение реальности в фантастический мир все более расширяет круг явлений, охватываемых противоречием, заложенным в исходном образе. Такое последовательное вовлечение в реальный мир невозможных пластов происходит, в частности, в повести Ирвинга «Дом с привидениями». Мотив «разрастания» иной реальности особенно присущ «готическому» роману. Внутри круга «невозможного» (иной реальности) это противоречие снимается, ибо здесь все уже происходит по законам «обыденности чуда». Но это противоречие все время сохраняется на границе, где фантастическое соприкасается с реальным. Поэтому процесс «расширения» завершается, в принципе, лишь с полным пересозданием действительности. От исходного «отрицания» эмпирической действительности фантастический образ возвращается к единству с ней, – но уже трансформированной в соответствии со смыслом образа. «Таким образом, – делает вывод Р.И. Нудельман, – смысл фантастического образа, воплощенное в нем представление о действительности задает особенности и свойства фантастического мира произведения в целом и в свою очередь раскрывается через них; всякое фантастического повествование, от мифа до научно-фантастического романа, есть развернутый единый образ» (48, с. 889).

Структурное сходство фантастических образов, относящихся к одной системе, приводит к тому, что фантастические миры оказываются вариациями некой "глобальной" фантастической действительности, обобщающей модели, которая как бы суммирует представления о закономерностях бытия в целом. "Внутренняя свобода воображения предполагает, что любой образ фантазии не содержит в себе никакой безусловной "нормы" или "правила", препятствующих объединению воедино разнородных чувственных образов. Именно с этим связано появление целого сонма фантастических существ на страницах литературных произведений" (27, с. 243).

В эволюции фантастики выделяются три основные системы с характерным для каждой из них основным типом структурного противоречия (мифологическая, религиозная, научная). Они сходны в том, что каждая из них даст единообразное художественное толкование обобщенного смысла бытия (его сущностных сторон, противоречий, тенденций), который не находит целостного выражения в повседневных формах самой жизни и потому не может быть запечатлен др. художественными средствами. Таким «образом-толкованием» является фантастический мир – мир «чистых сущностей», обычно скрытых в эмпирической стихии реальных форм. Его основной закон различен в каждой системе: мифологическая воля богов, религиозное провидение, научная закономерность и т.д. Этот закон является сгущенным выражением представлений о всеобщей причинно-следственной связи, внешне-конкретным проявлением которой выступает эмпирический мир. Таким образом, основные типы фантастических миров представляют собой художественно-обобщенную, познавательно-утопическую модель реальности, созданную с помощью специфической системы фантастических образов.

В 18-20 вв. в мире происходит кризис религиозного и становление научного мышления. Целостное художественное воплощение обобщенной картины социальных противоречий становится осознанной функцией фантастики, а поиски их разрешения происходят в пределах самой действительности. Фантастика более не удваивает действительность введением особого мира, а предлагает свой фантастический мир как обобщенную модель единственной реальности.По мнению P. Нудельмана, "система их образов подчеркнуто рационалистична, они сознательно "конструируются" в соответствии с представлениями о желаемом и должном. Утопический образ из категории "невозможного" сдвигается в более узкую категорию "несуществующего", но потенциально возможного; художественная глубина и многозначность образа уменьшаются, острота заложенного в нем противоречия снижается" (48, с. 894). Одновременно в фантастике появляется и такой прием, как «альтернативный мир», т.е. в произведении описывается мир, где история по той или иной причине пошла другим путем. Примером такого мира могут служить, например, миры Свифта.

Иную фантастику создаст романтизм. Принципиально совмещая потустороннее и реальное, сказочное и бытовое, мистическое и рациональное, он органически тяготеет к использованию фантастики как способа художественного познания.

Наряду с многочисленными заимствованиями (мифологическими, фольклорными, религиозными) романтическая фантастика включает ряд новых образов; все их объединяет внутренняя двойственность, зачастую гротескная, – в их реальной оболочке все время просвечивает неуловимая фантастичность, а самые изощренно-фантастические формы подчас получают прозаическое, даже ироническое осмысление. Двойственность романтического образа – наиболее общее выражение осознанного романтиками разлада мечты и жизни, возвышенного идеала и бездуховной действительности, конечного и бесконечного. В романтической фантастике складывается законченный в своей двойственности мир, воплощающий интуитивное представление о "двоемирии" бытия, господстве в нем "чужих", страшных, "ночных" сил (особенно это направление получило развитие в жанре "готического" романа – Уолполл, Бекфорд, Льюис); отсюда трагизм и мрачность романтического гротеска (20, с. 14).

Необычное, вклиниваясь в реальную действительность, становилось у романтиков органичной частью природы, внутренним миром человека, освещало новым блеском противостояние начал добра и зла, подчёркивая чистоту одного и углубляя демоническую сущность второго. Оттенок мистицизма, нередко присущий фантастическому, становился дразнящей воображение читателя "изюминкой", сталкивал случайное и неизбежное. Воображаемое облекалось в плоть физически ощутимых реалий, поднимало дух над пошлым бытом. При этом темные стороны реальности, вторгшиеся в кристально-чистый мир романтического Идеала и "преломленные в хаотически-сумеречных глубинах художественного сознания", "обрели уродливый облик злых духов и чудовищ" (27, с. 236).

Излюбленный приём того времени – двойная мотивировка событий, не дававшая читателю окончательно решить, вмешалась ли в жизнь героя нечистая сила, или они стали жертвой цепи невероятных совпадений. Позднее этот приём получит название завуалированной (неявной) фантастики.

Утверждая, что "фантастическое в искусстве имеет предел и правила", Достоевский считал одним из главнейших законов необходимость предельного сближения необъяснимого и привычного: "Фантастическое должно до того соприкасаться с реальностью, что Вы должны почти поверить ему" (15, с. 127).

Правдоподобие невероятной ситуации может основываться, с одной стороны, на особенностях натуры героя, на анализе условий жизни и с другой, – на предвосхищении новейших научных открытий и изобретений, но это более характерно уже для фантастики XX века. В любом случае предметом изображения становится само познание, соотношение интуиции и логики, догадки и расчёта, иллюзорного и истинного (29, с. 318). Духи из языческих преданий вдруг одушевили природу, дав жизнь фольклорной фантастике, мир которой полон таинственных существ, незримо вершащихся судеб, осмыслению текущих процессов естественного бытия. Обострённый интерес романтиков к народным обрядам и фольклору отразился и на фантастике XIX века, дав жанровое, "сказочное" ответвление, где необычное принципиально не нуждается в объяснении.

Фантастика у романтиков становится основным средством постижения "мистики" буржуазной действительности, однако разрешение противоречивой двойственности фантастического образа достигается в плане субъективно-утопического идеала (гармония внутреннего мира личности противопоставляется дисгармонии "внешнего" мира). В то же время романтическая фантастика не чужда влиянию рационалистических элементов (примером могут служить "страшные" романы А. Радклиф, М. Шелли).

Образец сложного перекрещивания различных типов фантастики в романтизме дает творчество Э. По.

Рационалистический элемент возрастает в творчестве Ж. Верна, создателя новой, романтически научно-технической и социальной утопии, действие которой развертывается, как правило, в экзотических условиях, а герои – яркие личности, находящиеся в разладе со средой и стремящиеся к осуществлению идеала на практике. Произведения Верна знаменуют переход от традиционной статичной утопии (развивавшейся и в 19 в. в творчестве У. Морриса, Н. Г. Чернышевского) к современному научно-фантастическому роману, окончательное формирование которого происходит в творчестве Г. Уэллса

Несмотря на столь большие различия в фантастических жанрах, следует отметить и то общее, что присуще всей фантастической литературе и которое хорошо выразил В. Коровин в своей статье «Увлекательный жанр»: "... несмотря на занимательность изображения таинственного потустороннего мира и его воздействия на человека, писателя, строящего сюжет своей повести на фантастических происшествиях, волнует, конечно, земная жизнь со всеми ее действительными, а не придуманными отношениями и противоречиями. Фантастическое только на время как бы вырывает героев из привычной среды, из накатанной житейской колеи, чтобы в дальнейшем, подвергнув их нравственным испытаниям, поставить перед простыми и вечными жизненными истинами, перед выбором добра и зла. Освободить сознание человека от ложных представлений, будто источник зла находится во внешних силах, искушающих его душу и делающих его своим послушным орудием, избавить человека от страха перед ними, повернуть его лицом к действительной жизни с ее трудностями и радостями – такие благородные цели ставили перед собой писатели-романтики" (26, с. 7).

В заключение стоит отметить, что в число фантастических произведений обычно включается:

1) гротесковая повесть, где иной, запредельный мир служит проявлением необычных, невероятных сторон самой что ни на есть реальной жизни;

2) "таинственная" повесть, сюжет которой составляет попытка человека проникнуть в потусторонний мир или его общение с фантастическими существами;

3) фольклорная повесть, где оживают персонажи народной демонологии и где чудесные происшествия оказываются зримым воплощением легенд, поверий, преданий.

Фантастическая новелла вместо тематической установки на исключительное и связанной с ней экономичности повествования, подобно фольклорной сказке, изображает типические (регулярные) события, что проявляется в циклической композиции (параллелизм мифологической рамки и основного действия, линии протагониста и объекта желания/побочного героя, тиражирование мини-последовательностей в сюжетной линии протагониста). Драматическая концентрация не свойственна фантастическим новеллам, поскольку они изображают процесс, а не «случай», сближаясь в этом со сказкой. Наконец, если в традиционной новелле исторические или природные катаклизмы часто перекраивают судьбу героев, то в «фантастической новелле» внешние обстоятельства служат либо условием, либо следствием выборов, которые совершает протагонист – соответственно, новеллистические перипетии для этой жанровой группы не характерны.

Таким образом, жанр фантастической новеллы привлекал художников романтического мировоззрения не условностью и отсутствием регламентации, но, прежде всего как идеальная форма для отображения диалектически организованного процесса познания. По сравнению с древними образцами, ориентированными в конечном итоге вовне, на успешную социализацию индивида, романтическая мифология обращена вовнутрь, ее стержень образует самоидентификация личности. Течение этого процесса определяет взаимодействие двух сил - «индивидуального» начала, которое выделяет протагониста из среды, и его «общего» начала, в котором собраны общие с неким множеством (социальный слой, род, семья) качества.

# Выводы по Главе 1

Обзор научной литературы, посвященной теме данной дипломной работы, позволил нам сделать следующие выводы:

1. новелла является малой повествовательной формой, в которой через изображение одного какого-либо конфликта, возникшего в объективно происходящем событии, раскрыта сущность какой-либо одной стороны отношений;
2. основой новеллы, может быть не только событие, но и своеобразная психологическая коллизия, тесно увязанная с действием, своеобразный характер или черта характера, что свойственно творчеству Э. По;
3. вымысел автора может соотносится как с фантастикой, так и с мистикой, тогда как мистику нужно отличать от фантастики, которая предполагает целенаправленное выдумывание, заведомый вымысел, в то время как мистика переживается субъектом как подлинная реальность, хотя она иногда принимает причудливые формы;
4. фантастика романтизма совмещает потустороннее и реальное, сказочное и бытовое, мистическое и рациональное, фантастические формы подчас получают прозаическое, даже ироническое осмысление;
5. для романтической фантастики свойственна двойственность образа, отсюда трагизм и мрачность романтического гротеска;
6. жанр фантастической новеллы привлекал художников романтического мировоззрения как идеальная форма для отображения диалектически организованного процесса познания.

# Глава 2. Новеллистика в социокультурном контексте Америки

## 

## 2.1 Особенности американского романтизма

Американский романтизм переживал три периода. 1820-1830-е гг. отмечены творчеством В. Ирвинга и Ф. Купера. Конец 1830-х и 1940-е гг. – это время творчества Э.А. По, Г. Лонгфелло, Н. Готорна, Г. Мелвилла. Третий этап, который начинается с 1851 г., выводит на первый план Готорна и Мелвилла. Этот период продолжается до начала Гражданской войны.

Хронологические рамки американского романтизма несколько отличаются от романтизма европейского. Романтическое направление в литературе США сложилось к рубежу между вторым и третьим десятилетиями XIX в. и сохраняло господствующее положение вплоть до окончания Гражданской войны между Севером и Югом (1861 – 1865).

Столь долгое по сравнению с европейскими странами существование романтического метода в литературе США объясняется особенностями истории американского общества. Важнейший ее фактор – постепенное продвижение американской нации с востока, где высадились «отцы-основатели», на запад, к побережью Тихого океана. В ходе колонизации материка, длившейся почти три столетия, в Америке существовал фронтир – чисто американское явление, подвижная граница между цивилизацией белых поселенцев и остальной частью материка. За линией фронтира лежали «свободные земли» – нетронутая природа Америки, горы, леса и прерии, населенные индейскими племенами.

В первой четверти XIX в. американская литература только начинала обретать свое национальное своеобразие. Именно поколению романтиков выпало завоевывать американской литературе международное признание. Но сначала нужно было найти специфические для Америки художественные проблемы и специфические способы их воплощения.

До появления романтизма американский писатель рассказывал о своей стране, беззаботно заимствуя у англичан повествовательные формы и поэтический язык. Американская реальность находила отражение разве что в виде колоритных мелких штрихов или мимолетных упоминаний о той или иной особенности местных порядков и нравов. Романтики отвергли подражание английским образцам. Задачей художника они провозгласили постижение американской истории и мышления, психологии, характера американцев.

Для поколения того времени революция 1776 года была близким по времени историческим событием. Перспективы, открывающиеся за этим рубежом, еще могли казаться светлыми и радостными, а пороки быстро развивавшейся буржуазной цивилизации еще воспринимались как случайное заблуждение. Поэтому фантазия ранних американских романтиков устремлялась не столько в какой-то идеальный, сказочный мир, сколько в реальную и сравнительно недавнюю эпоху, когда Америку еще не затронули веяния «прогресса» и она, кажется, оставалась «обетованной землей».

В то время в Америке происходили большие перемены, во всем чувствовалась неопределенность. Это требовало художественного осмысления. Был необходим новый герой – существо идеальное, высоконравственное, страстное, обаятельное и свободное от общественных пороков. В реальной жизни его не было, он должен был быть абстракцией, мечтой о прекрасном, справедливом, истинном.

Особую колоритность обретает американская фантастика как ответвление романтизма. После недолговременных проявлений предромантических тенденций («готический» роман Чарлза Брокдена Брауна «Артур Мервин, или Мемуары 1793 г.», 1800) с гипетрофированными формами в изображении зла, в американском романтизме утверждается фантастический жанр с более пропорциональными формами изображения зла, где сверхъестественное сочетается с обыденным, а демоническое – с жизненно-конкретными деталями. Соединение просветительских и предромантических начал проявилось в творчестве Хью Генри Брекенриджа, автора романа «Современное рыцарство, или Приключения капитана Джона Фарраго и Тига о Ригана, его слуги» (1792, 1815) и в произведениях раннего Вашингтона Ирвинга.

Фантастика периода раннего американского романтизма в основном характеризуется сочетанием мифологических американских мотивов с реалистическим колоритом буржуазной жизни ранних поселенцев. Если поздний романтизм придал американской фантастике элементы мрачной безысходности, ужаса, примером чего может служить творчество Э. По, то в раннем периоде ее зарождения преобладают жизнерадостные, светлые тона. Фантастика сводится к описанию необычного, удивительного, легендарного, к сочетанию «сожительства» местных легенд и реальной конкретики, либо к описанию вымышленных историй. В ней царит дух приключений, юмора, иронии по поводу бытующих суеверий и в то же время жажда познания нового, неведомого, чем представлялась для поселенцев вся Америка с ее опасными реками, огромными неосвоенными просторами, девственными лесами, пропадающими неизвестно куда кораблями и людьми. Миф создавала сама жизнь, который, перекочевывая на страницы книг, наполнял американскую фантастику особым национальным своеобразием.

У истоков нового романтического направления в литературе США стоял Вашингтон Ирвинг его творчество вобрало в себя самые яркие моменты национального романтизма Америки, а также повлияло на творчество Э. По, поэтому в следующем параграфе настоящего исследования представляется важным обозначить точки соприкосновения в творчестве двух писателей.

## 2.2 Творчество В. Ирвинга в соприкосновении с творчеством Эдгара По

Ирвинг явился первооткрывателем ставших впоследствии магистральных в литературе США тем, он первый разработал новеллу, ставшей излюбленным жанром американских писателей, и создал прозаический стиль, который считался образцовым на протяжении нескольких поколений. В области разработки теории жанра новеллы Эдгар По является последователем Ирвинга, вслед за которым По считал необходимым подчинять творческое воображение четко выверенному рациональному началу. Идея преднамеренного, продуманного и рассчитанного творческого акта, выдвинутая и всесторонне обоснованная, воплощается в творчестве По как один из важнейших элементов его художественно-эстетической системы, имеющей фундаментальное значение.

По словам Зверева А., «это первый американский писатель, получивший мировую известность и завоевавший молодой американской литературе «право гражданства» в сознании многоопытного и взыскательного европейского читателя, «первый посол Нового мира в Старом», по выражению Теккерея (19, с. 3).

Само отношение Ирвинга к литературе как к «изящной словесности», занимательной, интересной, предназначенной для того, чтобы развлечь читателя и доставить ему эстетического удовольствие, было необычно для Америки, основанной пуританами и привыкшей к литературе по преимуществу «полезной» (морализующей или политически направленной» (39, с. 12).

Особое поэтическое очарование, которым окрашены его новеллы, вместе с пронизывающей их символикой, «игрой чувства, мысли, языка» (43, с. 65), согласно высказыванию самого Ирвинга в письме к Генри Бревурту от 11 дек. 1824 г., безусловно, требуют краткого исследования его творчества. В творчестве Ирвинга воплотились характерные приметы американской литературы. Стоя у истоков американской литературы и являясь родоначальником американской новеллистики, Ирвинг, безусловно, заслуживает изучения и сопоставления своего творчества с творчеством Э. А. По, чему и посвящен данный параграф настоящего исследования.

Как известно, Ирвинг обратился к изучению фольклора и к определенным романтическим темам, особо распространенным в конце 18 – начале 19 в. в немецкой и английской литературе. Ирвинга называют посредником между Европой и Америкой, хотя и одиноким в своей англо-американской позиции. Однако Ирвинг был посредником не только в пространственном плане, но и во временном, выступая своего рода связником между прошлым и настоящим и будущим, по сути даже создавая недостающее прошлое Америке.

Если до Ирвинга американский писатель рассказывал о своей стране, заимствуя у англичан повествовательные формы и поэтический язык, а американскую реальность отображая лишь «в виде колоритных мелких штрихов или мимолетных упоминаний о той или иной особенности местных порядков и нравов» (19, с. 9), то Ирвинг отверг подражание английским образцам, осознав как главную задачу постижения американской истории, мышления и характера. Эта задача была блестяще решена им в своих новеллах, в которых он предстал как истинный романтик. Первый романтик, которого выдвинула американская литература. «Секрет их непреходящей притягательности для читателя, - справедливо пишет А. Зверев, - прежде всего в своеобразии художественного мира Ирвинга» (19, с. 10). Это своеобразие достигается не только ярко выписанными приметами красочного быта старой голландской колонии, каковую любил изображать в своих новеллах писатель, но и в том, что Ирвингу удалось подметить типичные особенности складывающегося национального американского характера, даже в какой-то мере предвосхитить их.

Свойственным для произведений Ирвинга и По является то, что о чем бы они ни писали, они всегда старались взглянуть на мир глазами своего соотечественника; если даже речь в новелле шла о средневековой Европе или мавританской Испании, звучание рассказа все равно оказывалось необычным для привыкшего к таким сюжетам читателя начала прошлого века.

Традиция разрушения мистического и таинственного рационалистически естественным объяснением сохраняется в некоторых произведениях Эдгара По. Однако у Ирвинга подобное разрушение сказочного, нереального, неземного сопряжено не с мрачной составляющей действительности, а с тонкой добродушной иронией, рожденной на американской почве, что отмечают различные исследователи. Таковы его знаменитые новеллы «Рип Ван Винкль» (Rip Van Vinkle), «Легенда сонной долины» (The legend of sleepy hollow), «Вдова и её сын» (The widow & her son), из «Книги эскизов» (The sketch book, 1819).

Юмор, граничащий с сатирой, прежде всего, совместно с американской практической жилкой и жизнелюбием пересилили у писателей, Ирвинга и По, уважение к правилам романтической эстетики. Отклонение от этой эстетики и придало их новеллам настоящую самобытность.

В разработке сатирических приемов и художественных средств По, безусловно, также во многом следовал за В. Ирвингом. Для писателей характерна схожая идеологическая направленность, лежащая в основе их сатирического видения. Оба в равной степени выделялись из общего числа критиков буржуазной действительности абсолютной непримиримостью и неприятием самих принципов, заложенных в основу построения буржуазного общества. Однако Ирвинг допускал возможность исправления социальных недостатков, сохранял веру в торжество идеалов демократии. Тогда, как у Э. По отрицание буржуазной действительности приобрело тотальный и бескомпромиссный характер.

Сатира По носила тонкий, завуалированный характер и была рассчитана на высокий интеллект читательского восприятия, а нигилизм его зачастую выходил за рамки общественно-политических нравов американского государства и приобретал глобальные масштабы. По был уверен, что демократия невозможна в принципе и любая попытка установить всеобщее равенство неизбежно приведет к растворению индивидуальности в общей массе.

Новеллистике Ирвинга присущи характерные черты такие, как острота сюжета, занимательность, соединение серьезного и комического, сочетание романтической иронии с четко выраженным рационалистическим началом.

Характерная чертой романтической манеры Ирвинга и По состоит в сочетании фантастического и реалистического, в мягких переходах повседневного в волшебное и обратно. Кроме схожей идеологической основы, преемственность выражалась в схожести художественных приемов и средств выражения. Оба автора обладали умением выражать свое отношение в двух-трех фразах, оброненных как бы мимоходом, но в них содержится столь высокая доля иронии и сарказма, что это неминуемо придавало всему произведению критический подтекст. Стремление к лаконизму основывалось на требовании рационального характера творчества. Особая смысловая нагрузка возлагалась на деталь. А.Н. Николюкин писал, что деталь в рассказах По выполняет особую художественную функцию, она подчеркивает наиболее гротескную черту в персонаже, превращая нередко весь образ в одну гипертрофированную деталь. Какая-либо черта характера или духовного склада вырастает у него в образ, наделенный конкретными социально-историческими особенностями. (30, с. 11)

Нескончаемое соперничество «научного» и «интуитивного» способов познания реальности приобретает в творчестве Э. По совершенно уникальное воплощение: именно в ирреальных ситуациях и положениях проявляется истинная сущность каждого героя, «пограничные» ощущения проливают свет на неведомые ранее бездны человеческой души; наконец, фантастический гротеск в качестве сатирического приема, используется автором не только и не столько в собственно сатирических рассказах – наиболее ярко он проявляется именно в «страшных» новеллах писателя, придавая им еще большую глубину.

Что касается Ирвинга, то, хотя он неоднократно признавался, что его волнует все мистическое, сверхъестественное, однако в своих новеллах он последовательно, вполне в американском духе, разрушал атмосферу таинственного. Будучи наследником просветительских идей и поклонником Разума и не веря в потустороннее и «страшное», писатель тем не менее ощущал влечение к прекрасному миру вымысла. «Насладив читателя авантюрами, занимательными ситуациями, юмором, тонкими наблюдениями, ироническими иносказаниями, - пишет М. Боброва, - Ирвинг раскрывает «таинственное» как нечто естественное и вместе с тем такое, без чего жизнь была бы ущербной. Вот эта игра мысли, чувства, языка и составляет главную прелесть его новелл» (6, с. 44). Легенды, поверья, фантастические истории всегда таили для него поэтическое очарование, поэтому он охотно украшал ими свои рассказы, хотя и заставляя духов и привидений играть в них комические роли, выступая в неком шутовском маскараде.

Именно благодаря Вашингтону Ирвингу и Эдгару По жанр новеллы стал одним из наиболее разработанных жанров американской литературы. Причем новеллы писателей отличались живостью рассказа, занимательностью фабулы в сочетании с иронией, прелестью пейзажа. Общими чертами для их творчества является, во-первых, сочетание мягкой иронии, юмора, пародии, гротескности и сатиры на современный быт Америки, и, во-вторых, сочетание фантастического с реалистическим, переход от повседневного к волшебному, причем таинственное выступает в их произведениях как нечто естественное.

## 2.3 Характеристика художественного стиля Э. По

Говоря об американской литературе XIX века, нельзя не упомянуть о характерном явлении, свойственном раннему этапу развития американской новеллистики. Значительное количество рассказов того времени имело подражательный характер. Образцом служили рассказы ужасов, культивировавшиеся некоторыми европейскими литературными журналами. Рассказы эти – побочный отпрыск готического романа – полные всяческих тайн, приведений, чудовищных фантазий. Но среди них редко встречались образцы, полностью отвечающие жанровой специфике. Требовался гений. Он появился в лице Эдгара По.

Эдгар Аллан По (1809–1849) был первым писателем Соединённых Штатов Америки, который не только учился у европейцев, но оказал на них серьёзное ответное влияние. Его называют в числе первых авторов, в чьём творчестве живёт Америка. Как это может быть, если его произведения — порождение фантазии и воображения? Великий англо-американский поэт и критик Т.С. Элиот сказал по этому поводу: «...мир мечты у каждого человека обусловлен тем миром, в котором он живёт; в мечтах По проступает мир Балтимора, Ричмонда, Филадельфии, так хорошо ему известный».

Многие критики объясняя тяготение Эдгара По к катастрофическим сюжетам, мрачным событиям, зловещей обстановке, общей атмосфере безнадежности и отчаяния, к трагическим трансформациям человеческого сознания, охваченного ужасом и теряющим контроль над собой, не только признают соответствие «ужасных рассказов» По эстетической норме романтической прозы, но и возводят его новеллы к немецким источникам, к тому же исследователи По утвердились в мысли о зависимости его прозы от Гофмана и его «сверхъестественного».

Ф.М. Достоевский, первый кто напечатал рассказы Э. По в России, в предисловии к ним написал: «Вот чрезвычайно странный писатель – именно странный – хотя и с большим талантом. Его произведения нельзя прямо причислить, как, например, сказки Гофмана, к фантастическим, если он и фантастичен, то, так сказать, внешним образом… «если у По и есть фантастичность, то какая-то материальная... Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях». (13, с. 283)

Американская реальность повернулась к По суровой стороной. Сын актёров, умерших от чахотки, Эдгар вырос в богатом доме торговца Аллана, чья фамилия стала вторым именем его воспитанника. По-английски всегда называют оба имени писателя — Эдгар Аллан По. Торговец, пойдя навстречу желанию своей бездетной жены, взял мальчика в дом, но не усыновил его. Эдгар рос в богатстве, оставаясь бедным и бесправным. Он считался наследником богача, но так никогда и не получил наследства: приёмная мать умерла, Аллан женился вновь, а отношения с По у него вконец испортились, поскольку своенравный юноша не желал считаться с волей опекуна.

Оставшись без гроша в кармане, По то завербовывался в армию, то, пытаясь следовать воле Аллана, учился в военной академии Вест Пойнт, но сделать армейскую карьеру ему не удалось. Э. По начинает писать стихи. На собранные гроши он издаёт несколько сборников стихотворений, которые не принесли ему ни славы, ни денег.

По отыскивает своих родственников — сестру покойного отца миссис Клемм. Она бьётся в нужде, воспитывая дочку Вирджинию. У них царит нищета, но здесь По навсегда находит свой дом. Впоследствии он женится на двоюродной сестре, чей образ запечатлён во многих его стихах и рассказах.

Эдгар По зарабатывает тем, что служит и печатается в журналах. Его жизнь проходит между Филадельфией и Балтимором. Это Север, но с достаточно традиционным укладом, старые американские центры. Сюда прибывали первые поселенцы в XVII веке. Здесь в конце XVIII века совершилась революция и была установлена демократия. Из Европы на неё смотрели с завистью. Страна казалась краем свободы. Отсюда на Европу тоже засматривались с завистью — как на край, где сами камни помнят и хранят культуру. Культурная же память Америки была короткой и бедной. Более чем где-либо, в Филадельфии славное прошлое Америки сосуществовало с её настоящим, меняющимся, но всё-таки не слишком стремительно. Здесь исторически Америка встречается с Европой.

Первый свой изданный сборник рассказов Эдгар По назвал «Рассказами гротесков и арабесок» (Tales of the Grotesque and Arabesque, 1839-1840), куда вошли «Лигейя», «Вильям Вильсон» и «Падение дома Ашеров» и др. Название произведения или ряда произведений, тем более данное самим автором, направляет читателя и критика, ориентирует их, дает им ключ от входа в область, созданную творческой фантазией. Рассказы Эдгара По — это действительно гротески и арабески. Гротески и арабески — наименование точное, но в большей мере оно характеризует, так сказать, внешний облик, способ, манеру, чем суть. Нередко литературоведы и критики рассказы Эдгара По называют «страшными». С равным основанием их можно назвать «рассказами тайн и ужасов». Когда Эдгар По писал свои рассказы, подобный жанр был а Америке широко распространен, и он знал его особенности и лучшие его образцы, знал о его популярности и причине успеха у читателя.

По своему воспитанию и складу характера Эдгар По был подготовлен к тому, чтобы стать первым писателем всей Америки, заговорившим на языке, понятном и интересном для европейцев. Пылкое воображение южанина, рано открывшего для себя мир европейской романтической поэзии, уживалось у По с острым аналитическим даром. Как романтик он знал влечение таинственного. Более всего он любил раскрывать тайны, что, в конце концов, и сделало его создателем детектива. Однако, помимо аналитической работы ума, По ценил поэтический способ приближения к тайне, умение силой воображения представить её так наглядно и зримо, что фантастическое обретало материальность.

Центральное место в новеллистике По занимают психологические рассказы, которые нередко называют «страшными» или «ужасными». Их главная тема – трагические последствия столкновения человеческого сознания, воспитанного в духе гуманистических идеалов, с новыми бесчеловечными тенденциями, возникающими в ходе прогресса американской буржуазной цивилизации. По был, вероятно, первым американским писателем, который уловил в этих тенденциях угрозу бездуховности. Душа человеческая, ужаснувшаяся при столкновении с миром, в котором для нее не оставалось места, боль и болезнь души, ее страх, стали предметом художественно-психологического исследования. А результаты исследования зависели, разумеется, от общей философско-эстетической позиции писателя.

Детективные рассказы Эдгара По коренным образом отличаются от его ужасных рассказов. Его произведения в жанре детектива пронизаны сплошной линией логики, которой руководствуется главный герой. В этих рассказах нет и намека на мистику, весь клубок загадок главный герой разматывает методом дедуктивного анализа событий. К лучшим детективным рассказам относятся: «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо», «Золотой жук».

Эдгар По написал ряд фантастических и мистических рассказов. К фантастическим рассказам, несомненно, относится произведение «Приключения Артура Гордона Пима», а к числу мистических рассказов - «Лигейя».

В отличие от фантастических авторов, По находит чудесное в любых ситуациях. Ужас не является необходимым элементом и если в нескольких его новеллах есть тема жизни после смерти, то она рассматривается с научной и философской точки зрения ("Магнитное откровение"), или же с позиции вампиров ("Морелла"). Хотя По считал, что принадлежит к американской школе, по своему стилю и интерпретации сюжетов он является англосаксонским романтиком. Действительно, большая часть его литературного обучения прошла в Англии около 1815 года, тогда, когда появились первые истории Гофмана. Каждая история происходит в точно описанном месте и времени. Зачастую рассказы прокомментированы философскими рассуждениями. Действие рассказа начинается только после изложения истории главных персонажей. Хотя сюжет можно передать в нескольких словах, все впечатление создается его толкованием. Предварительные сведения и все, что окружает непосредственное действие также важны (а может, и более), чтобы почувствовать всю гипнотизирующую силу стиля Эдгара По. (4)

Говоря о прозаическом наследии Эдгара По, невозможно обойти молчанием его попытки теоретического осмысления рассказа как одного из ведущих жанров романтической литературы в США. Писатель исходил из представления о рассказе как о журнальном жанре, рассчитанном на широкий круг читателей. Отсюда – основные требования содержательного и формального характера, предъявляемые к «короткой прозе».

«Могущественная магия правдоподобия» составляет одно из краеугольных положений теории рассказа По. В своем собственном творчестве По разработал целую систему приемов и способов, содействовавших достижению эффекта достоверности. Она не прошла мимо внимания писателей и критиков. В свое время ее выразительно охарактеризовал Достоевский в известной статье об американском авторе.

Собственные опыты писателя в данной области могут быть разделены на несколько категорий, которые мы условно обозначим как научно-популярные («Сфинкс», «Три воскресенья на одной неделе»), «технологические» («Ганс Пфааль», «История с воздушным шаром», «Mellonta Tauta»), сатирические («Разговор с мумией», «Тысяча вторая сказка Шехерезады») и «метафизические» («Повесть скалистых гор», «Месмерическое откровение», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»). Условность деления обусловлена тем, что ни одна из этих категорий не существует в чистом виде, но всегда в комбинации с другими, и речь может идти 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 само открытие или изобретение 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, средство сделать правдоподобным невероятное.

Опыты Эдгара По были именно опытами. Они всего лишь показали возможность существования научной фантастики как самостоятельного вида литературы. Реализация этой возможности относится к более позднему времени. В заслугу писателю следует поставить разработку ряда приемов, которые затем прочно вошли в поэтику научно-фантастического жанра и сохраняют свою «работоспособность» до сих пор. По большей части они относятся к области взаимодействия вымысла и факта, к способам «превращения» невероятного в правдоподобное и находят применение главным образом в технологической фантастике.

В художественных приемах Эдгара По присутствует такое многообразие новых для Америки того времени приемов, что рассмотреть структуру и стиль отдельной группы его новелл такой, как фантастические новеллы, во взаимосвязи с миром идей, прозрений и влечений писателя становиться необходимым в качестве попытки, предпринятой для понимания Э. По как писателя-фантаста. Этому и посвящена следующая глава настоящего исследования. Таким образом, новеллы Э. По имеют несколько жанровых подвидов – детективный, научно-фантастический и психологический рассказ. Условно мы разделили фантастические новеллы Эдгара По на следующие группы: новеллы, центральным в которых является «необычное», «сверхъестественное», «ужасное», «психологические», «научно-фантастические» и «готические» новеллы.

# Выводы по Главе 2

В ходе обзора особенностей творчества Э. По в соприкосновении с творчеством В. Ирвинга, а также его стиля в контексте американского романтизма первой половины XIX века, удалось установить следующие факты:

* с появлением романтизма в Америке связано возникновение национальной литературы страны, на что повлияло творчество В. Ирвинга и Э.А. По, как основателей и разработчиков литературного жанра новеллы;
* творчество писателей направлено на внимание к внутреннему миру человека; в нем используется принцип двоемирия, по которому несовершенство реального мира и противопоставляется миру фантазии;
* фантастика Э. По сводится к описанию необычного, удивительного, легендарного, к сочетанию легенд и реальной конкретики, либо к описанию вымышленных историй;
* одна из главных тем новелл Э. По – трагические последствия столкновения человеческого сознания, воспитанного в духе гуманистических идеалов, с новыми бесчеловечными тенденциями, возникающими в ходе прогресса американской буржуазной цивилизации;

новеллы Э. По имеют несколько жанровых подвидов – детективный, научно-фантастический и психологический рассказ, тогда как фантастические новеллы Эдгара По разделяются на новеллы, центральным в которых является «необычное», «сверхъестественное», «ужасное», «психологические», «научно-фантастические» и «готические» новеллы.

# Глава 3 Анализ фантастического в новеллистике Э. По

## 

## 3.1 Необычное в фантастических новеллах Э. По

С целью дать более полное объяснение фантастическому в новеллах Эдгара По, следует сказать, что существует в его произведениях и необычное. В произведениях этого жанра повествуется о событиях, которые вполне можно объяснить на основе законов разума, но, тем не менее, это невероятные, чрезвычайные, ошеломляющие, странные, тревожные события, и потому они вызывают у героя и читателя реакцию, сходную с той, что мы наблюдаем в фантастических произведениях.

В отличие от фантастического жанра жанр необычного не имеет четких границ, вернее, он отграничен только с одной стороны – со стороны фантастического, а с другой стороны он растворяется в литературе вообще. Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму (напротив, чудесное характеризуется исключительно существованием сверхъестественных явлений и не подразумевает наличия реакций на них у героев).

В качестве иллюстрации необычного, близкого к фантастическому, рассмотрим новеллу Эдгара По «Падение дома Ашеров» (The Fall of the House of Usher, 1839) — одну из самых известных и показательных для манеры писателя новелл.

Печален и уныл пейзаж той местности, по которой лежит путь повествователя. Когда же взору предстал древний замок Ашеров на берегу озера, то путник пережил полный упадок духа:

There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart…

Читателю не понятно, отчего у персонажа появляются подобные эмоции. Тайна пока ждёт разрешения. Здесь писатель использует прием перечисления, чтобы создать психологическую напряженность ситуации.

Рассказчик получил письмо от своего давнего товарища Родерика Ашера, потомка знатного рода, проводящего время в добровольном заточении в стенах родового замка. Они не виделись много лет, но просьба приехать звучала так отчаянно, что оставалось сесть в седло и пуститься в дорогу. При встрече рассказчик поражён тем, как страшно изменился Ашер, насколько безжизненным стал его облик. Родерик – нервный, чрезвычайно чувствительный человек, обожает свою сестру, которая в данный момент тяжело больна.

Всё в доме свидетельствовало о древности и запустении: разбросанные книги и музыкальные инструменты. Ашер заговорил о том магическом действии, которое производит на него это страшное жилище, где медленно угасает единственное дорогое ему существо — сестра Маделина. Её болезнь таинственна. Она подвержена какому-то помертвению (каталепсии). Пока Родерик говорил, женская фигура, подобная хрупкой тени, прошла в глубине огромной комнаты и исчезла. Навсегда, так как с этого вечера Маделина уже не сможет встать и покинуть своей комнаты.

Г. Аллен, биограф Эдгара По, полагает, что в рассказе «Падение дома Ашеров» непосредственно отразились обстоятельства брака По и что «в чахнущей на глазах леди Маделине нетрудно узнать Вирджинию», начало её болезни, её апатию, её умирание заживо, мучительно переживаемые По:

The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character, were the unusual diagnosis.

В данном отрывке для описания болезни писатель использует целый ряд метафор и сравнений, свидетельствующих о наличие необычного в новелле.

Ее странные отношения с братом, неизъяснимая причина, внушающая Ашеру желание видеть ее погребенной заживо, – все это не что иное, как болезненные отголоски мук, испытанных По у постели своей медленно умирающей жены и двоюродной сестры.

Журнал «Балтимор мьюзиэм» напечатал стихотворение Э. По «Дворец призраков», которое он ввел в новеллу «Падение дома Ашеров». То, что собственные его переживания, равно как и странные обстоятельства его брака, составляют отчасти сюжетную основу и новеллы и стихотворения, не вызывает ни малейшего сомнения; описание же Родерика Ашера представляет собой самый точный из известных словесных портретов По, который можно было бы назвать «Автопортрет художника в тридцать лет».

Сюжета в обычном понимании в новелле По нет. Место событий занимают ощущения, предчувствия. Вместо развития сюжета — нагнетание атмосферы: первый проблеск страха, предчувствие тайны, ожидание смерти и обещание, со слов Родерика, что самое страшное произойдёт после смерти сестры. Известие о том, что сестра умерла, Родерик произнёс почти бесстрастно.

Два друга, вместо того чтобы предать ее тело земле, помещают гроб в одном из подвалов дома.

Предвестием развязки разразилась ужасная гроза. В этот момент, желая успокоить Родерика, рассказчик читает ему рыцарский роман, событиям которого аккомпанируют вначале невнятные, но с пугающей настойчивостью прорывающиеся сквозь грохот стихии звуки. Сначала это было как будто могучее, отдалённое эхо, потом звук стал ближе, от него задрожали стены и упал старый медный щит.

В конце концов, Родерик Ашер встал и еле слышно произнес:

We have put her living in the tomb! ("Мы похоронили ее заживо").

И действительно, дверь открылась, и на пороге появилась сестра. Брат и сестра бросились в объятья друг другу и упали замертво:

... ut then without those doors there DID stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher.

В данном отрывке автор использует графический прием выделения строчными буквами глагола, который, к тому же, имеет эмфатическое свойство: он указывает на ужас, охвативший персонажа, на неверие в происходящее.

Её оцепенение приняли за смерть и погребли заживо. Что это — преступление или тайна? Или рок, тяготеющий над домом Ашеров и именно теперь готовый погубить его окончательно?

Рассказчик в ужасе бросается вон из замка... И видит, как замеченная им ещё при первом приближении щель в древней стене начинает шириться и сквозь неё льётся свет луны:

... this fissure rapidly widened--there came a fierce breath of the whirlwind--the entire orb of the satellite burst at once upon my sight--my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder--there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters--and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher".

Как видно из примера, для того чтобы показать необычность ситуации, ее мистичность, писатель использует множество приемов олицетворения: трещины расширяются, ветер дует, лунный диск возникает и т.д. Создается ощущение реальности происходящего. Читатель присутствует там в ту минуту. Для этого Э. По использует прием аллитерации: повторения схожих по звучанию согласных звуков.

Что же такое Дом Ашеров — замок или род? И то, и другое. Вырождение семьи передано реализованной метафорой. Метафорический смысл, скрытый в образе или выражении, читается буквально.

Необычное имеет здесь два источника. Первый источник – это совпадения. Так, могут показаться сверхъестественными воскрешение сестры и падение дома после смерти его обитателей, но Эдгар По не преминул дать рациональное объяснение этим двум событиям. Дом он описывает следующим образом:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.

Таким образом, сверхъестественное объяснение дается лишь намеком, и вовсе не обязательно его принимать.

Ряд других элементов, производящих впечатление необычности, связан не с понятием фантастического, а с тем, что можно назвать «пограничным опытом», характерным для всего творчества Эдгара По. Еще Ш. Бодлер писал о нем: «Никто другой... не изображал увлекательнее исключения из человеческой жизни и природы» (15, с. 39)

Случилось так, что рассказ «Падение дома Ашеров» больше всего связывают с германизмом. Но «ужасные», или психологические новеллы По, несмотря на отдельные черты типологического сходства с некоторыми направлениями в европейской прозе, не могут быть возведены непосредственно к «германской» школе.

В сборнике «Гротески и арабески» По писал: «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 предметами многих моих сочинений и являлся ужас, то это негерманский ужас, а ужас души». То есть, По описывал уже новое, психологическое свойство человека боятся не просто выдуманных богатым воображением призраков и мертвецов, а своих собственных, порой выдуманных страхов.

Предметом внимания По стала человеческая душа, ужаснувшаяся при столкновении с миром, в котором для нее не оставалось места. Обманчивая простота и ясность этого рассказа рождает сотни предположений, но под этой простотой скрывается глубина и сложность.

Художественный мир этого произведения не совпадает с повседневной действительностью. Бесполезно задаваться вопросом: в чем причина болезни Ашера? Почему он похоронил свою сестру? Что погубило его? В рассказе отсутствует причинно-следственная связь. Рассказ этот психологический и страшный. С одной стороны, главным предметом изображения в нем служит болезненное состояние человеческой психики, сознание на грани безумия, с другой стороны здесь показана душа, трепещущая от страха перед грядущим неизбежным.

Среди психологических состоянии, особенно привлекавших внимание По, главное место занимает чувство страха: страх перед смертью, страх перед жизнью, страх перед одиночеством, страх перед людьми, страх перед безумием, страх перед знанием. Новелла «Падение дома Ашеров» рисует уже не страх перед жизнью или страх перед смертью, но страх перед страхом жизни до смерти, т. е. особо утонченную и смертоносную форму ужаса души, ведущую к разрушению личности.

В портрете Родерика Ашера Эдгар По представил трагические черты романтического художника. Впечатлительность и ранимость, утонченность и стремление к одиночеству, страх перед ним, замкнутость, сменяемая внезапной открытостью и доверчивостью к первому встречному, либо упоенностью внезапно нахлынувшим чувством, неожиданно посетившей догадкой, – эти черты можно определить как симптомы «болезни Ашера»:

It was, he said, a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy--a mere nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off. It displayed itself in a host of unnatural sensations. Some of these, as he detailed them, interested and bewildered me; although, perhaps, the terms, and the general manner of the narration had their weight. He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.

Для описания болезни писатель использует множество метафор и эпитетов.

Если рассматривать новеллу «Падение дома Ашеров» как притчу о художнике, то болезненная чувствительность Родерика Ашера может быть прочитана как аллегория художественной утонченности гения, его нервной обнаженности и беззащитности перед грубой материальностью мира. Родерик Ашер представлен поэтом, музыкантом и живописцем, абсолютно отчужденным от внешнего мира и в этом отрешении рождающим страстные звуки музыки, печальные ритмы поэзии и причудливые фантазии живописи:

A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour.

Подземный склеп, освященный внутренним светом – это многозначный и, одновременно, прозрачный символ мистической традиции в романтизме, восходящий к неоплатоникам, рассматривавшим телесную оболочку как темницу, в которой томится душа до ее освобождения и возвращения на небесную родину после смерти. Человек в земной жизни оказывается в западне, а потому внешний мир в его воображении принимает подобие гробницы. Склеп, могила, подземелье, колодец, старый дом, замок, корабль – варианты одной модели замкнутого пространства, в котором тот или иной герой По оказывается заточен, заключен и обречен на смерть как жертва обстоятельств или собственной душевной болезни. Жизнь буквально загоняет персонажей По в безвыходные обстоятельства: они оказываются на тонущем корабле («Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрем»), не могут покинуть дома или замка («Маска красной смерти», «Падение дома Ашеров»), их замуровывают в стене («Черный кот», «Бочонок Амонтильядо») или прямо хоронят живыми («Без дыхания», «Преждевременные похороны», «Падение дома Ашеров»).

Пространство часто бывает заполнено темными духами, разрушительными силами и как бы оживает, превращаясь в страшное чудовище, обволакивающее человека. Таким, к примеру, предстает сам дом в новелле о Родерике Ашере. Дом Ашеров, взятый в его символическом значении – это своеобразный мир, пребывающий в состоянии глубокого распада, угасающий, мертвеющий. Когда-то это был прекрасный мир, где жизнь человека протекала в атмосфере творчества. Но теперь жизнь ушла из него, остались только воспоминания. Трагедия обитателей этого дома проистекает из непреодолимой власти, которую Дом имеет над ними, над их сознанием и поступками. Всякое соприкосновение с реальностью для них болезненно и живут они в страхе перед ужасом от столкновений с действительностью жизни.

Показательно, что не имя главного героя, а его дом автор вынес в название новеллы. Темные силы сильнее личности и ее рода, а потому фамилия в названии новеллы лишь «прилагается» к дому страха и смерти – «Падение дома Ашеров» (не «Родерик Ашер», и не «Родерик Ашер и его дом», например). Можно сказать, что По видит жизнь сквозь смерть, глазами смерти и, более того, он стремится к смерти как к вратам, открывающим путь в мир духов, в невидимый мир потустороннего, который страстно влечет его интеллект и воображение. Так тема смерти становится выражением любви к неизведанному, таинственному, потустороннему.

Утверждая абсолютную самоценность и отгороженность личности от внешнего мира, романтическое искусство, с одной стороны, подключилось и художественно освоило христианскую традицию самоанализа, нравственной интроспекции, но с другой стороны, разорвало связь человека с Богом, что привело к трагической трактовке самой жизни как существования во тьме, в отрыве от какого-либо источника света, находящегося вне человеческого сознания. Характерно, что склеп на картине Родерика Ашера лишен какого-либо внешнего источника света или воздуха. Именно отсутствие какого-либо внеположенного начала жизни отличает романтизм как художественный метод от предшествовавших ему творческих принципов. В романтизме человек остается один – в темнице собственной самоценности.

Мрак окутывает мир вокруг романтического героя, окружающая действительность кажется невыносимой, жестокой и беспросветной (что воплощают собой симптомы болезни Ашера), но внутри человека, и только внутри, находится источник иной, светлой, жизни:

…и все-таки по склепу лился поток резких лучей, заливая его жутким и неуместным сиянием.

Так свет творчества, свет души оказывается в западне у смертного существования. Этот свет кажется «неуместным сиянием» в мире, где разлилась тьма, но именно он освещает жизнь, яркими лучами разгоняя мрак. Только свет творчества оставляет надежду на спасение.

Родерик — по сути основной и единственный герой По, по-разному повторенный в других рассказах: это — нервный, болезненно-восприимчивый созерцатель, любящий редкие книги, отшельник, боящийся жизни; он так же условен, как и излюбленная героиня По — загадочная, таинственно-мудрая, угасающая прекрасная женщина. Герои По — во власти рока, предопределившего их гибель; они безвольны, в них нет силы для протеста против жизни, ощущаемой как кошмар и зло. Каждый из них — жертва какой-нибудь навязчивой идеи, они не живые люди с реальными чувствами и страстями, а отвлеченные фигуры, почти схемы, которым только исключительное мастерство художника придает жизненность.

## 3.2 Психологические новеллы Эдгара По как разновидность фантастического

Сюжетную основу психологических рассказов Э. По образует принцип «запретного плода». Они являют собой опыт – художественной интерпретации «открытия», сделанного романтиками в области социального поведения человека в новых условиях, предложенных буржуазно-демократическим обществом, где видимая свобода личности вступила в противоречие с ежедневной, ежечасной зависимостью и невозможностью свободного волеизъявления. Скованность, всесторонняя связанность человеческой воли были очевидным и бесспорным фактом, природа же этой несвободы ускользала от понимания, казалась таинственной и фатальной. Человек выглядел жертвой обстоятельств. Его поведение представлялось вынужденным. Обнажалось резкое расхождение между нравственным сознанием личности и ее практическими действиями, между идеальными намерениями и конкретными поступками. Эдгар По, подобно другим романтикам интерпретировавший социально-психологические явления в категориях личностного сознания, усматривал здесь «болезнь души», сходную с давно замеченной психической аномалией, толкающей человека к нарушению запрета. Он обозначил ее термином «дух извращения». «Дух извращения» представлялся писателю явлением распространенным и характерным для современного состояния общества. Он неизменно настаивал на том, что здесь мы имеем дело с болезнью, с отклонением от нормы.

Каждая из психологических новелл есть психологическое исследование или самоисследование человеческого сознания в состоянии наивысшего напряжения. Герои психологических новелл боятся жизни. Их пугает не реальность как таковая, а те нравственные и иные стандарты, которые утвердились во всей сфере бытия буржуазной Америки, и те могучие силы, которые навязывают эти стандарты человеческому сознанию, насилуя, давя и деформируя его. По трепетал перед грозной опасностью нивелировки индивидуального сознания, утраты личности, растворяющейся в бездуховном меркантилизме.

Исследователи творчества По неукоснительно обращают внимание еще на одну психическую аномалию, постоянно встречающуюся в его рассказах, – раздвоенное сознание, и ставят ее в один ряд с «духом извращения». Интерес писателя к этой аномалии имеет иную природу и восходит скорее к проблемам метода и повествовательной структуры, нежели социальной психологии. Давно замечено, что его повествование обычно опирается на традиционную в романтической прозе пару: рассказчик – герой. Рассказчик олицетворяет нравственно-психологическую норму, герой – отклонение от нее. Однако часто у По рассказчик и герой – одно лицо. В нем воплощены и норма и отклонение, а повествование приобретает характер самонаблюдения. Отсюда и вытекает со всей неизбежностью раздвоенность сознания, которое функционирует как бы на двух уровнях. Одно принадлежит человеку, совершающему поступки, другое – человеку, описывающему и объясняющему их. Эта раздвоенность есть прием, распространенный в романтизме, применяемый писателем вполне сознательно.

В разных новеллах степень раздвоенности сознания различна. В одних она едва ощущается, в других – просматривается более отчетливо. Наиболее полно она выражена 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 оформления.

Новелла Э. По «Вильям Вильсон» – это история о человеке, преследуемом двойником, причем читателю трудно решить, является ли этот двойник человеческим существом во плоти или же автор предлагает нам некую притчу, в которой т. н. двойник есть всего лишь часть личности героя, своего рода воплощение его совести. В пользу второго толкования свидетельствует, в частности, совершенно неправдоподобное сходство двух персонажей; у них одно и то же имя, они родились в один и тот же день, в один день пошли в школу, их внешний вид и даже походка сходны. Единственное важное различие заключается в голосе (но не имеет ли и оно аллегорическое значение?):

…my rival had a weakness in the faucal or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time above a very low whisper.

Этот двойник появляется, словно по мановению волшебной палочки, в самые ключевые моменты жизни Вильяма Вильсона:

«In ceasing, he departed at once, and as abruptly as he had entered».

«Years flew, while I experienced no relief. Villain! -- at Rome, with how untimely, yet with how spectral an officiousness, stepped he in between me and my ambition! At Vienna, too -- at Berlin -- and at Moscow!

В примерах для изображения раздражения персонажа писатель использует прием персонификации, а также допускает грубое выражение в речи. Также используется несвойственный английской речи прием пропуска сказуемого: показывается короткий срок, неожиданность.

Двойник Вильсона, носящий то же имя, постоянно мешает герою рассказа, одержимому желанием творить зло, довести до конца свои бесчестные планы.

Конец истории подталкивает нас к аллегорическому истолкованию. Вильям Вильсон вызывает своего двойника на дуэль и смертельно ранит его, тогда «другой», шатаясь, подходит к нему и произносит следующие слова:

You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead -- dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist -- and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself

Эти слова явно представляют собой полную экспликацию аллегории, тем не менее и на уровне буквального смысла они сохраняют свое значение и релевантность. Нельзя утверждать, что перед нами чистая аллегория, речь скорее идет о колебаниях читателя. Отделив сознание, нравственное и оценивающее, от сознания, безнравственного и действующего, По дал «двум» героям одно имя, один возраст, одну внешность, но раздельное существование. И только в последней фразе рассказа, в предсмертной фразе Вильяма Вильсона, убитого Вильямом Вильсоном, писатель обнажает единство их двойственного бытия.

Природа наделила Э. По крепким здоровьем, и в детстве он неутомимо участвовал в играх и шалостях своих школьных друзей. Некоторые обстоятельства его учебы в пансионе позднее отразились в его несущей автобиографические черты повести «Вильям Вильсон». Так, при описании школьных лет, писатель сохраняет своего первого учителя – преподобного доктора Брэнсби.

Новелла «Вильям Вильсон» о том, как человек борется с собственной совестью, медленно убивая ее, а когда наконец убивает, то тем самым уничтожает свою личность, в основе которой лежало сочетание злого и доброго начал.

В основе любого механизма функционирования зла человека лежат два тезиса, по-разному взаимодействовавших в литературе:

1) человек от рождения добр, а первоначальный импульс зла привносится в него извне;

2) человек от рождения зол, действенность в нем злого начала зависит лишь от степени инициации сидящего в каждом человеке зла, понуждающего его к совершению алогичных поступков.

Сочетание первого и второго тезисов свойственна средневековой картине мира, в которой человек, с одной стороны, постоянно подвергается искушению сторонней злобной силой, а с другой – изначально обладает тройственной структурой: духом, стремящимся к Богу, душой, обладающей возможностью выбора между добром и злом, и плотью, тяготеющей ко злу. Второй тезис преобладает в мировоззренческой картине мира романтиков, которые эту проблему перенесли во внутреннюю сферу человека. Весь трагизм подобных персонажей заключался в невозможности их устоять против самих себя, и метафизическая их тоска по идеалу, и богоборчество, и тяга ко злу, и беспокойство духа были обусловлены прежде всего борьбой с собой. Эдгар По в новелле «Вильям Вильсон» поместил источник зла в тайники человеческой души, в извивы и тупики сознания.

Пристрастие Эдгара По к всевозможным душевным аномалиям общеизвестно. Мало кто, однако, замечал, что внимание его приковано к аномалиям, ведущим к нарушению социального и нравственного закона, что символика безумия в рассказах По имеет глубокий общественный смысл, что «безумный, безумный мир» его героев, построенный на основе тщательного наблюдения и анализа человеческой психики, является особой формой отражения действительности.

Повышенное внимание По к психологии было обусловлено в значительной степени стремлением выяснить природу сил, препятствующих нормальной и полноценной работе сознания. Всю жизнь По верил в Разум, который один только в его глазах способен вывести человека и человечество из трагических противоречий бытия. Недаром критики считают его главным рационалистом в романтизме. Естественно, что огромный интерес для писателя представляла интеллектуальная деятельность человека.

## 3.3 Сверхъестественное в фантастических новеллах Э. По

Смерть как проявление сверхъестественного (смерть прекрасной женщины в таинственной обстановке) — вот тема рассказа «Ligeia» (Лигейя, 1838), одного из лучших по мастерству рассказов По. В нем поставлена проблема преодоления смерти, чудесного, загадочного воскресения Лигейи.

По пытается преодолеть безволие своих героев: наделяя их силой мысли, он прославляет волю. Слова Джозефа Гленвилля: «Человек не уступил бы ангелам, ни самой смерти, если бы не слабость его воли», он поставил эпиграфом к «Лигейе». Но если самое неестественное и непостижимое, развиваясь со строгой логической последовательностью в рассказах По, заставляет читателя поверить в невероятное, то здесь мастерство По не помогло — герои его остались безвольны. По невнимателен к среднему человеческому характеру, к психологии и быту обыкновенного человека, его интересует только необычное, анормальное. С первой же строки произведения все элементы стиля — композиция, подбор слов, логика повествования — направлены на достижение определенного, заранее рассчитанного эффекта, поражающего читателя в кульминационном пункте рассказа.

Сверхъестественное у По — это рассудочно избранный путь для достижения эффекта. Эффектами же определено условное изображение героев у По, которое соответствует условному реализму его диких и безлюдных пейзажей, для описания которых, как видно из примера, писатель использует эпитеты:

an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholyand time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country. Yet although the external abbey, with its verdant decay hanging about it, suffered but little alteration…

Характерными здесь являются морфологические особенности эпитетов: все прилагательные используется попарно. В первой паре прилагательные имеют превосходную степень сравнения, во втором – одинаковые словообразующие суффиксы, что придает описанию дополнительную эмоциональность и выразительность.

В новелле Эдгара По «Лигейя» герой, безумно влюбленный молодой человек, не может придти в себя после скоропостижной смерти любимой женщины. Он превращает свою жизнь в добровольное заточение, а свой замок в подобие декорации этого заточения. Но этого герою становится мало. Он начинает осознавать, что он может организовать встречу с любимой в особом мире. Он начинает создавать этот мир, похожий на реальность. Мир похожий, но в тоже время отличный от нее. Желание героя Эдгара По заключается не в воплощении событий, а воплощении конкретного человека: выстроить особый мир, где бы была любимая женщина. Этот мир создавался не с целью излечения или терапии, а с целью более жестокого страдания.

Герой привозит в замок в качестве жены другую женщину. Она заболевает и находится при смерти, без сознания. Вот и новая оболочка для Леди Легейи. После долгого забытья жена героя открывает глаза, и на героя смотрят глаза Леди Лигейи.

Действие в сверхъестественных новеллах По происходит в ирреальном, загадочном мире, где смещены привычные координаты времени и пространства и не властны законы логики и здравого смысла. Сюжет строится вокруг какой-то ужасной катастрофы, атмосфера рассказа исполнена мучительной безысходности, а судьба героев – мрачного трагизма.

Так, в новелле «Лигейя» перед читателем отрывается сверхъестественное явление – двоемирие, которое романтики понимали как романтическую иронию, главной чертой которой является противоречие идеала и действительности. Пытаясь объяснить суть этого понятия, они говорили о сосуществовании в пространстве мира феноменального и ноуменального и писали об искусстве как о «выражении бесконечного в конечном (…), о слиянии и полном тождестве чувственного и сверхчувственного» (42, с. 114).

Итак, эта двойственность определений сути бытия может основываться только на признании двойственности мира, более того, на признании сосуществования в пространстве и времени двух противоположных миров. Признаки, по которым осуществляется это противопоставление могут быть разными, у каждого художника своими, но не противоречащими общему принципу разграничения.

Все принципы разграничения, а тем более отнесения отдельных писателей к предпочитающим те или иные, в достаточной степени условны. Как правило, мы встречаемся с их смешением – и тем более выразителен получается художественный эффект. Естественно, что при работе с тем или иным художественным материалом понятие двоемирия преломляется и помещает на поверхность какой-либо из своих семантических пластов.

Рассмотрим вышесказанное в новелле «Лигейя», где двоемирие происходит по признаку противопоставления двух миров. Двоемирие Э. По – это субстанциональное состояние, т.е. характеризующееся сосуществованием в бесконечности двух форм бытия человека. Противопоставление двух миров происходит по принципу разделения на жизнь земную и загробную. Очень важно обратить внимание на то, что в новелле именно смерть становится той гранью, через которую проходит герой, чтобы проникнуть в мир потусторонний. У Э. По поражает необычайная реалистичность и естественность существования такого двоемирия.

Смерть – настолько часто встречающийся образ у Э. По, что при всей своей ужасающей сущности, во всем многообразии своих проявлений становится привычным читателю. Смерть у писателя существует как явление страшное в своем свойстве абсолютного проникновения в жизнь, в неизбежности этого свойства и, главное, как единственно возможный выход за рамки этого мира. Смерть всегда либо отправная точка для погружения в себя и, через это погружение, прикосновения к миру запредельному, либо действительно грань, формально воплощенная в произведении, либо и то, и другое одновременно. Неизменно одно – именно смерть всегда разделяет два мира у Э. По.

Интересно, что смерть-граница имеет в произведениях По две формы, которые можно условно выразить в геометрических категориях – это либо прямая, либо зигзаг. По сути дела, речь идет о двух формах вторжения смерти в жизнь: прямой соответствует неожиданность, зигзагу – ощущение постоянного присутствия смерти и ожидаемое ее наступление. Надо отметить, что это вообще две возможные формы реализации образа смерти в литературе. Однако именно у Э. По они приобретают нарочитую геометричность, и прежде всего, потому, что являются границей.

Итак, смерть-прямая: всегда вторгается в жизнь человека неожиданно, как правило материально реализуется в форме тонкого, острого предмета, как в новелле «Не закладывай черту своей головы». Причем интересно, что здесь герой Тоби Накойчерт в буквальном смысле переходит из одного мира в другой, когда пытается перепрыгнуть через калитку:

About five feet just above the top of the turnstile, and crossing the arch of the foot-path so as to constitute a brace, there extended a flat iron bar, lying with its breadth horizontally, and forming one of a series that served tostrengthen the structure throughout its extent. With the edge of this brace it appeared evident that the neck of my unfortunate friend had come precisely in contact.

Причем голову сразу забирает господин в черном (по замыслу – черт), стоящий по ту сторону калитки.

И дальше:

Я оросил его могилу слезами, добавил диагональную полосу к его фамильному гербу, а весь скромный счет на расходы по погребению отправил трансценденталистам.

Э. По вообще контрастен в изображениях, и именно эта контрастность порождает первую форму. В рассказе «Смерть господина Бернара» читателю сразу, с первого предложения заявлено о «преждевременной кончине» героя (более того, на то что речь пойдет о его смерти заявлено уже в названии), однако для самого героя смерть действительно наступает неожиданно и тоже связана с пространственным перемещением:

Из окна они увидели стремительно бегущую по улице женщину с развевающимися волосами [г-н Бернар]; но, добежав до угла двух центральных улиц города, она остановилась, бросилась обратно и скрылась через секунду в душной тьме.

После этого читатель видит господина Бернара уже мертвым. Отсюда можно сделать вывод, что «скрылась в душной тьме» и был переход в тот мир.

Вторая форма, которую приобретает смерть в творчестве Э. По – это зигзаг. В новелле «Преждевременные похороны» читаем:

Границы, отделяющие жизнь от смерти, в лучшем случае смутны и тенеподобны.

Такая форма воплощения смерти подразумевает, что она является как бы вплетенной в жизнь, она всегда рядом, всегда не просто ощущаема, а даже зрима.

Зигзаг, как форму границы между двумя мирами, наиболее интересно воплощает у Э. По новелла «Лигейя». Тема смерти входит в повествование, уже начиная с эпиграфа:

"And the will therein lieth, which dieth not…" (Джозеф Гленвилл)

Композиция произведения такова, что читатель с первых строк погружается в воспоминания рассказчика об умершей возлюбленной:

…in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone -- by Ligeia -- that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more.

Здесь мы вновь находим использования писателем эпитетов.

Таким образом, воспоминания очень явственно создают перед нами образ живой женщины, о которой мы знаем, что она умерла. Болезнь и смерть – точка соприкосновения двух миров. Далее сюжетно идут воспоминания о новой жене (леди Ровене), пронизанные чувством вины перед своей умершей возлюбленной. И вновь смерть сопровождает жизнь своим проникновением в нее:

My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed.

Здесь для создания большей эмоциональности используется цепочка эпитетов, бессоюзное перечисление.

Далее следует болезнь леди Ровены (вновь дыхание смерти), на протяжении которой вновь силы загробного мира проникают мир живых:

The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not all believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind.

И дальше:

It was then that I became distinctly aware of a gentle footfall upon the carpet, and near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid.

И наконец, мы видим смерть леди Ровены, которая опять становится точкой соприкосновения двух миров: при этом происходит подмена – леди Ровена уходит в тот мир, а Лигейя возвращается в этот через ее смерть:

Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; it was blacker than the raven wings of the midnight! And now slowly opened the eyes of the figure which stood before me. "Here then, at least," I shrieked aloud, "can I never -- can I never be mistaken -- these are the full, and the black, and the wild eyes -- of my lost love – of the lady -- of the LADY LIGEIA."

Таким образом, композиционно на протяжении всего текста новеллы происходит как бы взаимопроникновение жизни и смерти, некое волнообразное колебание между двумя мирами. Эта волнообразность очертаний границы и позволяет формально определить ее как зигзаг. Интересно отметить, что в тех произведениях, где присутствует мотив болезни, граница всегда будет именно такой, что связано с совмещением в человеке в этом состоянии жизни и смерти.

Еще один мотив, через который выражается рассматриваемая форма границы между двумя мирами (т. е. смерть-зигзаг) – это мотив перемещения образа, т. е. когда образ буквально перемещается или во времени, или в пространстве, или вообще в пространственно временном континууме из потустороннего мира в мир реальный. Напомним, что через этот мотив реализуется первый тип границы «смерть-прямая» у Э. По. В его новеллистике виртуозно обыгрывается этот мотив перемещения (особо здесь можно выделить произведения «Король Чума», «Рукопись, найденная в бутылке», «Маска Красной смерти»), он очень широко развернут и встречается почти в каждой новелле.

Итак, заявив о главной особенности двоемирия как о противопоставлении мира реального именно миру загробному и определив смерть как границу между ними, мы попытались выделить две формы этой границы. Условно мы обозначили их в терминах геометрии как прямую и зигзаг. Проанализировав художественный материал, мы пришли к выводу, что первая форма встречается у Э. По, причем имеет в его произведениях достаточно широкую распространенность и реализуется через мотив перемещения героя в пространстве или времени. Вторая форма границы, зигзаг, также присутствует и реализуется через мотив болезни, мотив узнавания и опять-таки мотив перемещения из одного состояния в другое, который выступает как более протяженное действие (если в первом случае этот мотив мог реализовываться через прыжок, то здесь это переход, медленное продвижение, появление (показательно появление Красной смерти на маскараде в рассказе По "Маска Красной смерти")).

По испытывает обостренный интерес к экстремальному и необъяснимому. Писатель, а с ним его герои стремятся заглянуть «за» – за предел земного познания, за грань разума, за край жизни. Все это концентрируется в последней роковой загадке – тайне Смерти. Различные формы и аспекты гибели, физические и нравственные пытки, агония – все это исследуется и анализируется писателем. Безусловно, в этом сказывается болезненный надлом и кризисность мироощущения По умело использует закономерности психологии восприятия, усиливая таким образом эмоциональное воздействие, активизируя читательское воображение.

## 3.4 Научная фантастика Эдгара По

Эдгар По обладал удивительным даром: в его творчестве соединялись две стихии, казавшиеся несоединимыми, – раскрепощенное воображение поэта-романтика и дотошная скрупулезность аналитика. Лучшей «смеси» для того, чтобы стать основоположником научной фантастики, не сыскать. Присваивая Эдгару По этот титул, критики все как один отмечают, что он первым блестяще продемонстрировал, как можно органично ввести науку в ткань художественного произведения.

К научно-фантастическим новеллам Эдгара По относят такие, как «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» («The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal», 1835), «Приключение Артура Гордона Пима» (The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantuchet, 1838), «Небывалый аэростат», «Спуск в Мальмстрем» (A descent into the Maelstroum) и другие, в которых писатель обращается к науке современного ему мира, обнаруживают чрезвычайно большую изобретательность и обычное мастерство стиля; но фантазия По слишком слаба и бледна по сравнению с развитием техники того времени — она иногда сводится просто к логическому развертыванию уже известных изобретений («Небывалый аэростат») или перечислению фактов («1002 сказка Шехеразады», 1845).

Наука для По — лишь средство проявления непостижимого, помогающее придать этому непостижимому (корабль, растущий, как тело, пучина, поглощающая корабли на Южном полюсе, и пр.) большую долю вероятности благодаря использованию точных географических данных, химических рецептов, сведений о морском деле и т. д. Наука здесь играет декоративную роль, поскольку По стремится лишь к наукообразности и мистифицированию читателя, причем в научно-фантастических рассказах развертывается та же тема неизбежной гибели героев. По, будучи в «страшных рассказах» и поэзии завершителем романтизма, оказал в области фантастики влияние на ряд западноевропейских писателей. От «Золотого жука» с поисками клада и криптограммами литература приходит к «Острову сокровищ» Стивенсона, от «Ганса Пфалля» — к «Путешествию на луну» Ж. Верна, к географической декоративности ряда романов и пр.

Впрочем, во времена По читателей еще можно было понять. Затишье было лишь видимым, решающий штурм космоса приближался неотвратимо – и нервное напряжение просто искало себе выхода.

По смешивает науку и фантастику в «Необыкновенном приключении некоего Ганса Пфааля», изготовителя мехов собственного изобретения. Чуть не разорившись, он строит воздушный шар и долетает до луны живым и здоровым, откуда через пять лет отправляет доклад комитету астрономов Роттердама.

Действие в новелле, окрашенное юмором и иронией, происходит в Роттердаме. Однажды жители города становятся свидетелями неординарного события: над ними нависает предмет, имеющий форму «дурацкого колпака», из которого некий незнакомец сбрасывает письмо, адресованное губернатору Супербусу ван Ундердуну. Письмо отправлено с Луны неким Гансом Пфаллем, ремесленником, исчезнувшим из Роттердама пять лет тому назад. В письме рассказывается о том, как, оказавшись в тяжелых материальных обстоятельствах, затравленный кредиторами, Пфалль отважился на рискованный шаг. Собрав денег, проштудировав соответствующие научные труды, он собственноручно строит воздушный шар и тайно покидает Роттердам. Письмо представляет доскональный, в форме дневника, отчет о полете, в результате которого Пфалль достигает Луны. В этой повести, да и в др. прозаических произведениях По проявилась привлекательная черта его манеры. Писатель привлекает читателя «силой подробностей». Фантастический сюжет «сопрягается» с конкретными деталями, относящимися к строению и оснащению шара, особенностям навигации, ощущениям человека, парящего высоко над Землей. По создает впечатление строго документальной оснащенности описанного.

Воздухоплавательная тематика присутствует и в новелле «История с воздушным шаром», рассказывающей о перелете через Атлантический океан. Конкретные свидетельства путешественников лежат и в основе «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (1838), где путешествие в дальние страны на корабле облечено в форму дневниковых записей, оживленных красочными художественными описаниями. Этот и другие рассказы (например, «Дневник Джулиуса Родмена») во многом предопределили принципы того направления в литературе, которое сегодня называют научной фантастикой.

С чисто литературной точки зрения «Ганса Пфааля» шедевром назвать нельзя, но метод, которым пользовался писатель, оказался чрезвычайно полезен для дальнейшего; быть может, именно в творчестве По научная фантастика обрела свое подлинное лицо. Анализируя лунные фантазии предшественников, По писал: «Все упомянутые брошюры преследуют сатирическую цель... ни в одной из них не сделано попытки придать с помощью научных подробностей правдоподобный характер самому путешествию на Луну. Авторы делают вид, что они люди вполне осведомленные в области астрономии».

О новелле «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» Э. По писал: «Своеобразие «Ганса Пфааля» заключается в попытке достигнуть этого правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой книги». То же самое можно сказать о большинстве других прозаических произведений По, идет ли речь о «гротесках» или о «логических рассказах», как он называл цикл, посвященный Дюпену. Даже для его притч характерны строгая рассчитанность композиции и своеобразный фактографизм, не допускающий чрезмерно смелых полетов воображения. Так, в новелле «Король Чума», где, кажется, всевластны условность и мрачная символика, на самом деле содержатся картины эпидемии холеры, которую По наблюдал в Балтиморе летом 1835 года.

Даже ошибаясь, Эдгар По во всем остается научным фантастом. Например, он предполагает существование воздуха, пусть и разреженного, на всем пути следования от Земли до Луны. Эту гипотезу вряд ли можно было серьезно защищать даже в те годы (Торричелли провел опыты по проверке «толщины» земной атмосферы, оцененной всего в несколько миль, за 200 лет до выхода в свет рассказа По), однако автор «Ганса Пфааля» разбирает свою гипотезу с тщательностью, сделавшей бы честь и специалисту. То же касается и описания использования его героем аппарата «для сгущения воздуха», экспериментов с животными на борту и детального описанная космическая навигация. Какими бы наивными ни были описания полета на Луну на воздушном шаре, перед нами – произведение подлинно научной фантастики.

Кстати, сама идея после полета братьев Монгольфье потеряла свой фантастический ореол в глазах читателя; воздушные шары были у всех на устах – почему бы не слетать в них и на Луну?

В примечании к «Гансу Пфаалю» Эдгар По посвятил разбору «Лунной мистификации» Локка целых шесть страниц. То, что две шутки (а в тексте «Пфааля» ясно сказано, что прибытие космического путешественника состоялось 1 апреля!) появились практически одновременно, заставило многих читателей предположить, что рассказы написаны одним автором. Эдгар По открестился от сочинения Локка, после чего подверг его уничтожающей критике с научной точки зрения. Вывод оказался столь же неутешителен для читателей, сколь и категоричен: «Если публика могла хоть на минуту поверить (Локку), то это всего лишь доказывает ее глубокое невежество по части астрономии».

И эти строки написаны научным фантастом, прозорливо увидевшим принципиальную разницу между двумя типами фантазии: той, что будит воображение, подталкивает мысль, – и туманящей сознание мистификацией. Увы, в последующие годы верили на слово и не такому, особенно это касалось «вестей из космоса».

Эдгар По – поэт прекрасного, которое, на его взгляд, погибает в обществе цивилизации. Был он романтиком, пытался раздвигать границы возможного для человеческого существа, выводил его за грани реального и в то же время сохранял за героем человечность. По был по сути и писателем фантастом, что доказывает научное описание путешествие Пфааля на Луну. В его произведениях проступает точный математический расчет, все самое фантастическое у По подчинено законам реального мира. Контраст между необычайностью происходящего и фактографическим его описанием – вот что привлекает в творчестве По внимание. Из повседневного, незамеченного многими, художник творит фантастику реальной жизни.

## 3.5 Ужасное в фантастических новеллах Э. По

Порой кажется, что тот или иной гротеск Эдгара По написан в духе традиции готического романа, в духе жанра «тайн и ужасов», а на поверку оказывается, что это пародии на него. Наглядный пример — новелла «Сфинкс».

Человек приехал из Нью-Йорка к своему родственнику и живет «в его уединенном, комфортабельном коттедже на берегу реки Гудзон». Однажды, «на исходе знойного дня», он сидел «у открытого окна, из которого открывался прекрасный вид на берега реки и на склон дальнего холма, почти безлесный после сильного оползня». И вдруг он «увидел там нечто невероятное — какое-то мерзкое чудовище быстро спускалось с вершины и вскоре исчезло в густом лесу у подножья». Чудовище было огромных размеров, и всего поразительней и ужасней было изображение «Черепа едва ли не во всю грудь». Перед тем как чудовище скрылось, оно исторгло «неизъяснимо горестный» звук, а человек, рассказывающий эту историю, «без чувств рухнул на пол».

Рассказ о таинственном и ужасном, но тут же, на следующей странице, и разоблачение «фокуса», то есть разъяснение того, каким образом перед взором рассказчика появилось омерзительное чудовище. Оказалось, что это всего-навсего насекомое — «сфинкс вида Мертвая голова», внушающее «простонародью суеверный ужас своим тоскливым писком, а также эмблемой смерти на грудном покрове». Насекомое попало в паутину, которую соткал за окном паук, а глаза человека, сидевшего у окна, спроецировали его на обнаженный склон далекого холма. Образ чудовища — иллюзия, порожденная тревожным психическим состоянием рассказчика, обостренным реальным ужасом — в Нью-Йорке свирепствовала эпидемия холеры, «бедствие все разрасталось», и «в самом ветре, когда он дул с юга... чудилось смрадное дыхание смерти». В «Сфинксе» отразилось реальное событие начала 30-х годов прошлого века: в Нью-Йорке была эпидемия холеры, распространившаяся из Европы.

«Сфинкс» — рассказ и «страшный» и пародийный, в нем есть и существенный для Эдгара По мотив социальной сатиры — выраженная как бы между прочим и в остроумной форме оценка реального состояния американской демократии. Родственник рассказчика описывается следующим образом:

«…серьезный философский ум был чужд беспочвенных фантазий... настоятельно подчеркивал ту мысль, что ошибки в исследованиях обычно проистекают из свойственной человеческому разуму склонности недооценивать или же преувеличивать значение исследуемого предмета из-за неверного определения его удаленности... Таи, например, — сказал он, — чтобы правильно оценить то влияние, которое может иметь на человечество всеобщая и подлинная демократия, необходимо учесть, насколько удалена от нас та эпоха, в которую это возможно осуществить».

Рассказ «Сфинкс» может дать представление о технологии создания страшного у Эдгара По, однако для автора это отнюдь не универсальный способ. И в этом рассказе, далеко не столь значительном, как, например, рассказ «Падение дома Ашеров», и далеко не столь популярном, как «Золотой жук», очевидна одна черта, которая, по мнению Достоевского, отличает Эдгара По «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, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей», которая способна убедить читателя в возможности события, даже когда оно «или почти совсем невозможно или еще никогда не случалось на свете».

«Сила воображения, или, точнее, соображения», говоря словами Достоевского, позволяла Эдгару По с решительным успехом широко мистифицировать читателя. Об этой способности и склонности По можно говорить приводя в пример его «Историю с воздушны шаром» — рассказ-мистификацию, в котором выдумка о перелете воздушного шара 118 Европы в Америку оказалась столь правдоподобной, что вызвала сенсацию.

Достоевский обратил внимание на весьма важный содержательный элемент самых невероятных рассказов Эдгара По. «Он, — писал Достоевский, — почти всегда берет саму исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностию рассказывает о состоянии души этого человека». Очень часто — души, объятого ужасом, который испытывал сам Эдгар По.

## 3.6 Готический мир в фантастике Э. По

По исследовал многие области готического мира, он никогда специально не писал истории о вампирах. Однако его критики-современники обнаружили отзвуки вампира или ламии в различных его работах. Историки, изучая литературное наследие XIX века, отметили, что наряду с настоящим вампиром-кровопийцей в литературе того времени присутствовал метафорический, или психологический, вампиризм, при котором вампироподобный персонаж высасывает жизненную силу или энергию из другого лица, обычно из человека, близкого ему.

Совсем недавно Джеймс Твитчел доказал, что «развитие вампирической аналогии было одним центральных художественных приемов По». Твитчелл увидел тему вампира (или ламии, так как его вампир был обычно женщиной) в ряде рассказов По, в частности «Бернис», «Морелла», «Лигейя», «Овальный портрет» и «Падение дома Ашера». В «Бернис» По рассказал историю человека, который, будучи очень ослабленным в начале рассказа, казалось, становился все более здоровым по мере развития действия, в то время как его кузина Бернис чахла и, в конце концов, умерла. Однако, в заключении именно Бернис стала вампиром, что подтверждалось ее бледностью, безжизненными глазами и выступавшими зубами. Лицо, от которого идет повествование, еще больше боится Бернис после смерти, он направляется к могиле, чтобы убить вампира, вырвав ее зубы.

Бернис была первой из предполагаемых женщин-вампиров, созданных По. Морелла, в рассказе, написанном вскоре после «Бернис», лишила рассказывающего эту историю силы воли. У нее тоже были признаки вампира: холодные руки, гипнотизирующие глаза и бескровное лицо. В той же мере главная героиня «Лигейи» (1838) обладала сходством с ламией из-за своих холодных рук, бледности, выдающихся зубов и гипнотических глаз. Твитчел предположил, что в этих трех первых рассказах По использовал вампирическую тему как аллегорию отношений между возлюбленными. Он вернулся к этой теме в «Падении дома Ашера», где происходит вампирический обмен энергией между кровными братьями.

И, наконец, в «Овальном портрете» По соткал захватывающую историю о художнике, который уничтожает всех вокруг себя своей всепоглощающей страстью к работе. Рассказ был о художнике, который писал портрет своей прекрасной жены, не замечая, что чем дальше он пишет, тем она становится все слабее и слабее. Завершив свою работу он заявил, что это и есть по сути сама жизнь. В конечном итоге, он находит жену мертвой, из нее полностью выкачана жизнь.

Толкования Твитчелла высветили, если не центральную тему, то, безусловно, важный и до некоторой степени недооцененный, вторичный лейтмотив По, который становится более значительным, благодаря широкому его использованию в работах многих знаменитых современников По.

Именно в них наиболее полно выразилась своеобразная эстетика творчества По. Основа этой эстетики – глубокое и специфическое восприятие смерти. Смерть – зловещая фигура, постоянно стоящая за плечом поэта, символ не только конца жизни, но и страданий и боли. Категория ужасного у По неразрывно связана с этим особенным, личностным восприятием смерти. Ужасное у По – не потусторонний ужас, а внутренний мир человека, боль его души и страдания от дисгармонии и опустошенности.

Но вместе и тем эстетика По в определенном смысле оптимистична, ибо смерть для него не означает бесповоротного конца всего, что мы видим, например, в новелле «Овальный портрет».

Мир «готических» новелл Эдгара По населен призраками, здесь господствует атмосфера страха, все проникнуто тлением. В новелле «Овальный портрет» действие происходит в старом заброшенном замке, который

…был мрачен и величав… убранство здесь было богатое, но старинное и обветшалое…

В комнатке, где расположился безымянный герой новеллы, кровать была с тяжелым балдахином черного бархата. Загадочность возникает с первых же слов – и не оттого, что происходит что-то непонятное и странное, нет. Начало новеллы вполне прозаично: герой был болен и ранен, и его слуга отыскал ему убежище в безлюдном заброшенном замке. Болезнь не отпускает героя, он страдает от лихорадки и вынужден принять опиум, чтобы как-то облегчить свои страдания. Это – первая часть новеллы, как бы введение. Сама новелла состоит из двух различных по размеру частей.

Писателя не интересует интрига, ему любопытно другое – «подводное течение мысли», не обстоятельства, а «философия обстоятельств», не предметы, а тени предметов. Все это мы видим в новелле «Овальный портрет». Фантазия По не имеет границ, но это – болезненная фантазия. Начало новеллы, хотя и насыщенно мрачными красками и образами, но вполне прозаично и в нем нет ничего сверхъестественного, несмотря на то, что к этому есть все предпосылки. Обстановка преподнесена таким образом, что читатель все время в напряжении ожидает появления этого сверхъестественного, и автор исподволь подводит читателя к явлению потустороннего. Потустороннее является традиционным образом для творчества Эдгара По – едва только герой принимает опиум и его сознание подходит к пограничному состоянию, как игра света от множества горящих свечей явило ему портрет в овальной золоченой раме. И здесь – кульминация действия, ибо завязкой было принятие героем опиума и – как следствие – измененное состояние сознания героя, в котором он становится наиболее восприимчив к прикосновению вечного.

Портрет изображает прекрасную юную девушку – как и все героини По, она прекрасна нечеловечески призрачной, небесной красотой. Более того, искусство художника так велико, что героя даже пугает этот портрет – настолько живым он кажется. Плечи, грудь и голова девушки словно бы выступают из тени, как будто она смотрит на безымянного героя новеллы из потустороннего мира – да, впрочем, может быть, так оно и есть? Ведь далее следует развязка, вторая часть новеллы, в которой мы узнаем историю портрета – загадочную и пугающую. В развязке же подается и центральная идея новеллы о великой силе искусства, способной обессмертить через смерть:

«Волшебство заключалось в необычайном живом выражении, которым я был сперва изумлен, а под конец и смущен, и подавлен, и испуган. У меня не стало более сил видеть печаль, таившуюся в улыбке полураскрытых губ, и неподдельно яркий блеск пугливо расширенных зрачков».

Портрет предстал перед героем живым и настоящим, куда более настоящим, нежели все, что окружало его. Но (как и всегда в своих новеллах) Эдгар По ничего не утверждает от себя – мы видим происходящее глазами героя, погруженного в пограничное состояние сознания из-за лихорадки и опиума. Здесь, как это у По очень часто бывает, присутствует элемент автобиографичности, и даже не очень скрытый – известно, что писатель и сам частенько курил опиум, стало быть, симптомы этого состояния ему были знакомы.

По пугает читателя не истинно «готическими ужасами», как то делали европейские романтики, его ужасы не приходят откуда-то извне, а кроются внутри самого человека, в его фантазии и воображении, под воздействием болезни или наркотика порождающих чудовищ. По слишком для романтика рационалистичен, но от этого не менее «готичен». В «Овальном портрете» мы видим не явление в мир людей потустороннего мира, а отзвук катастрофы сознания, которая гораздо более явственно была показана в «Падении дома Ашеров». Иллюзия достоверности, подкрепляемая повествованием от первого лица, вовсе не означает того, что По действительно хочет сказать нам то, что, как нам на первый взгляд кажется, он говорит. Право решать, что в показанном достоверно, а что нет, он оставляет читателю. Самому писателю не так уж и важно, насколько мы ему поверим, ему важно, услышим ли мы то, что он хочет нам сказать на самом деле. Недоговоренность, неизвестность и загадочность начинают накапливаться с самого начала, а развязка наступает в конце. Страшное, необычное нужно Эдгару По для того, чтобы ввести читателя в состояние ужаса и тем самым «вырвать его из бытовой цельности и заставить его содрогнуться от соприкосновения с миром вечности, с «верховностью новизны» его». Это соприкосновение в новелле «Овальный портрет» происходит во второй части.

Вторая часть новеллы в три раза по объему меньше, чем первая, и представляет собой нечто вроде вставной истории, новеллы в новелле. Вместе с тем это органично сочетается с общим свойством новелл По, в композиции которых последний абзац является ключом ко всему произведению, раскрывает авторский замысел, оформляет идею. Герой, очарованный и напуганный явлением живого портрета, листает тетрадь, в которой описываются картины и рассказываются их истории. Вместе с героем и в его восприятии мы узнаем тайну портрета.

Наступает развязка, и читатель прикасается к миру вечности. Художник, написавший портрет, безумно любил свое искусство, но так же безумно он любил и свою молодую жену. И в его сознании смешались эти два чувства. Сверхъестественным образом, сам того не заметив, он отнял земную, бренную жизнь у любимой и дал ей вечную юность на холсте:

«краски, которые он наносил на холст, он отнимал у той, которая сидела перед ним и становилась час от часу бледнее и прозрачнее».

Вот почему портрет был живым – в запечатленный на холсте образ ушла вся жизнь той, с кого писался портрет. Здесь мы снова встречаем сквозную для творчества По идею ужаса одинокой души, разлада гармонии разума и чувств, выраженную в характерном для По мнимом противопоставлении жизни и смерти, любви и искусства, и идею «завистливой», «мстительной» смерти, всегда стоящей за плечом творца. Как бы ни была неоднозначна фигура смерти для По, основное ее смысловое наполнение – жестокое «никогда». Эта обреченность, однако, тоже мнима – ведь красота безымянной жены художника никуда не исчезла, она бессмертна, потому что дарована свыше, равно как и искусство, благодаря которому и нет смерти. Трагический ключевой момент новеллы на самом деле – оптимистичен: смерть, победив в быстротечном мире плоти, проиграла бой в нетленном мире искусства: «И тогда художник промолвил: «Но разве это – смерть?»

В «Овальном портрете» Эдгар По показал невозможность любви, потому что Душа, исходя из созерцания земного любимого образа, возводит его роковым восходящим путем к идеальной мечте, к запредельному первообразу, и как только этот путь пройден, земной образ лишается своих красок, отпадает, умирает, и остается только мечта, прекрасная, как создание искусства, но – из иного мира, чем мир земного счастья.

# Выводы по Главе 3

В данной главе мы провели анализ особенностей фантастических новелл Э. По в зависимости от одного из направлений (необычное, психологическое, сверхъестественное, научное, ужасное, готическое), что позволило нам сделать следующие выводы:

* несмотря на то, что новеллы Э. По относятся к жанру фантастического, события в них вполне можно объяснить, что на основе законов разума;
* сюжет в обычном понимании во многих новеллах По отсутствует, вместо событий описываются ощущения, предчувствия, имеющиеся фантастические события получают вполне рациональное объяснение;
* предметом изображения в новеллах По является человеческая душа, ужаснувшаяся при столкновении с миром, состояние человеческой психики, нравственное сознание личности;
* действие во многих новеллах По происходит в ирреальном, загадочном мире, где смещены привычные координаты времени и пространства и не властны законы логики и здравого смысла;
* свойственный многим писателям романтизма прием использования двоемирия, который происходит по признаку противопоставление двух миров (реального и нереального), для Э. По – это субстанциональное, бытийственное состояние, т. е. характеризующееся сосуществованием в бесконечности двух форм бытия человека;
* Э. По смешивает науку и фантастику, и наука для него выступает лишь средством проявления непостижимого, помогающее придать этому непостижимому большую долю вероятности благодаря использованию точных географических данных, химических рецептов, сведений о морском деле и т. д., чем в очередной раз подтверждает наличие взаимосвязи фантастического и реального в своем творчестве.

# Заключение

Целью данной дипломной работы было выявление своеобразия фантастических новелл Эдгара По в контексте американской новеллистики первой половины XIX в. В связи с чем, ставились задачи рассмотреть различные подходы к определению понятий «новелла», «мистика», «фантастика», «авторский вымысел», а также выявить особенности американского романтизма первой половины XIX века, как фактор, отразившийся на творчестве Э. По и его фантастических новеллах.

В результате проведенного исследования были установлены следующие факты:

* новелла, как малая повествовательная форма в литературе, у Эдгара По изображает конфликт, основой которого чаще всего является не только событие, но и своеобразная психологическая коллизия, тесно увязанная с действием, своеобразный характер, человеческая душа и психика, нравственное сознание личности, что является предметом в новеллах Э. По;
* вымысел соотносится как с фантастикой, так и с мистикой, причем в творчестве Э. По три жанра принимают порой причудливые формы, одновременно события в них вполне связаны с реальностью, их можно объяснить на основе законов разума;
* частым приемом для Э. По является смешение нескольких миров, в частности потустороннее и реальное, сказочное и бытовое, мистическое и рациональное;
* для романтической фантастики свойственна двойственность образа, отсюда трагизм и мрачность романтического гротеска;
* в своих новеллах По соединил смелый полет воображения с математическим расчетом и железной логикой, он смешивает науку и фантастику в своем творчестве;
* новеллы Э. По имеют несколько жанровых подвидов – детективный, научно-фантастический и психологический рассказ, тогда как фантастические новеллы Эдгара По разделяются на новеллы, центральным в которых является «необычное», «сверхъестественное», «ужасное», «психологические», «научно-фантастические» и «готические» новеллы;

Таким образом, все это и определяет особое место Эдгара По – поэта и математика, мечтателя и логика, фантазера и рационалиста, искателя высшей красоты и остроумного насмешника над уродствами жизни – в истории мировой классики.

В заключении мы можем констатировать, что выводы, сделанные на основании результатов теоретических и практических исследований в трех главах нашей работы полностью совпадают с первоначальной установкой исследования.

# Список используемой литературы

1. Американская новелла XX века (вст. ст. Мулярчика А. «Новелла в литературе США XX века»). М., 1976
2. Американская романтическая повесть. М.: Прогресс, 1978.
3. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти (пер. с фр. В. Ронина)/ Общ. Ред. Оболенской С.В.; Предисл. Гуревича А.Я. - М.: Издательская группа "Прогресс" - "Прогресс-Академия", 1992. - 528 c.
4. Бальмонт К. Прощальный взгляд http://bookz.ru/authors/bal\_mont-konstantin/lastsight.html
5. Боброва М.Н. Вашингтон Ирвинг // Романтические традиции американской литературы 19 в. и современность: Сб. - М.: Наука, 1982. - С. 92-99.
6. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX в. – М: «Высшая школа» 1972
7. Богословский В.Н., Прозоров В.Г., Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы ХIХ века / Под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. 637 с. С.: 326-428
8. Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991
9. Венгерова З. Американская литература // История западной литературы (1800-1910) / Под ред. Ф.Д. Батюшкова. Т.3. - М., 1912.
10. В мире фантастики: Сб. лит.-крит. статей. - М.: Молодая гвардия, 1989.
11. Вулис А. «Жук весь золотой, чистое золото…» Вопросы литературы, 1984, № 2, с. 86-104
12. Гаков В. Рвавшийся в небо: [к истории создания повести Э. По Удивительное приключение с неким Гансом Пфалем]. М.: В мире книг, 1985 № 4 с. 69-71
13. Герцык Е. Эдгар По // Новое литературное обозрение. 2001. №6 с. 282-302
14. Две тайны Эдгара По // Наука и религия 2002 № 1 с. 48
15. Достоевский Ф.М. Речь о Пушкине (дополнения, не вошедшие в публикацию) // Достоевский Ф.М. Полн. Собр. Соч. Т. 20. - М., 1960.
16. Дружников Ю. Жанр для XXI века. Новый журнал, Нью-Йорк, - с. 218, 2000.
17. Елистратова А. А. Литература раннего романтизма // История американской литературы. Т.1. - М., 1947.
18. Засурский Я.Н. Романтические традиции американской литературы XIX в. – М.: «Наука» 1982
19. Зверев А. Вашингтон Ирвинг // Ирвинг В. Новеллы (пер. А. Бобовича). - М.: Изд-во "Правда", 1987. - С.3-14.
20. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи// Infernaliana. Французская готика XVIII-XIX вв./ Сост. С. Зенкин. - М.: Ладомир, 1999. - С.5-24.
21. Ильенков Э.В. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. В. 6. - М., 1964.
22. Кагарлицкий Ю. Реализм и фантастика // Вопросы литературы. - 1971. - № 1.
23. Карасев Л.В. Маятник Эдгара По. Вопросы философии. 2005 № 8 с. 82-90
24. Ковалев Ю. В. Эдгар По (История всемирной литературы. - Т. 6. - М., 1989. - С. 571-577)
25. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт. – Л.,1984.
26. Коровин В.И. Увлекательный жанр // Нежданные гости. Русская фантастическая повесть эпохи романтизма. - М.: Детская литература, 1994. - С. 5-22.
27. Лукин А., Рынкевич Вл. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф ХХ века // Иностранная литература. - 1992. - № 3. - С. 234-249.
28. Малиничев Г. Эдгара По погубила страсть игрока// Чудеса и приключения. 2003 №3с. 52-53
29. Михайлова Л. "Ретро" в научной фантастике // Фантастика-81 / Сост. А. Кузнецов, Ю. Медведев. – М.: Молодая гвардия, 1981. - С. 312-337.
30. Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. – М., 1968.
31. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. Американская литература со времен возникновения до 1920-х., в 3 т.-М.,1963-Т.2,3
32. Петровский М. А., Морфология новеллы, «Ars poetica», I, Сб. статей, под ред. М. А. Петровского, изд. ГАХН, М., 1927
33. Писатели США о литературе : сборник статей (комм. Чаковского С.).-М.,1974
34. Прозоров В.Г., Богословский В.Н. Ранний американский романтизм: В. Ирвинг, Ф. Купер // История зарубежной литературы 19 в. / Под ред Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1991. - С.335-343.
35. Русская и советская фантастика. Повести и рассказы. - М., "Правда", 1989
36. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
37. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана (пер. А.Г. Левинтона) // Скотт В. Собр. Соч.: В 20 т. Т. 20. - М.-Л: Худ. Лит., 1965. - С. 602-652.
38. Терц А. (А.Синявский). В тени Гоголя // Терц А. Соч.: В 2-х т.: Т. 2. - М.: СП "Старт", 1992.
39. Фрумкин К.Г. Концепты волшебства и техники в фантастике [текст]. Филологические науки 2004, №7, с. 57-75
40. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 288 с.
41. Чернец Л.В. К теории литературных жанров [текст]. Филологические науки. – 2006. № 3 с. 3-12
42. Шеллинг Ф. Философия искусства. - М., 1966.
43. Wagenknecht Ed. Washington Irving: Moderation Displayed. - Oxford University Press, 1962.
44. Кожевнков В.М., П. А. Николаева Литературный энциклопедический словарь. М. «Современная энциклопедия», 1987.
45. Кожинов В.В. Новелла // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, С. 239-240; Михайлов А.В. Новелла // Клэ. в 9 т. Т. 5 М., 1962.
46. Михайлов А.В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т. 5, 7 / Гл. ред. А.А. Сурков. - М.: Сов. энциклопедия, 1975.
47. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интервал», 2001
48. Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т. 7 / Гл. ред. А.А. Сурков. - М.: Сов. энциклопедия, 1975.
49. Словарь литературных терминов http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5164.htm
50. Тимофеев Л.И., Венгерова М.И. Краткий словарь литературных терминов. М., 1963.
51. Юнович М. Новелла Литературная энциклопедия http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-1141.htm
52. http://lib.ru/INOFANT/POE/
53. http://www.online-literature.com/poe/