

Александра
Уракова

Поэтика
тела
в рассказах
Эдгара
По



УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

А. П. Уракова

ПОЭТИКА ТЕЛА
в рассказах
Эдгара Аллана По

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2009

Рецензенты:

д.ф.н. Т. Д. Венедиктова

д.ф.н. С. Н. Зенкин

А. П. Уракова. ПОЭТИКА ТЕЛА В РАССКАЗАХ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО –
М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 252 с.

В монографии проза Эдгара Аллана По рассматривается с точки зрения актуальной в современной гуманитарной науке проблемы тела в культуре. Автор поставил перед собой задачу перечитать По вопреки сложившимся о нем мифам и стереотипам, по возможности восстанавливая имманентный историко-культурный контекст и исследуя тревожащую материальность его текстов. В фокусе исследования – фигура наблюдателя и специфические техники наблюдения; повествование как форма вербального насилия и как травматический опыт; особые миметические отношения, в которые вступают тело и тело, тело и текст. Сквозь призму телесного сделана попытка переосмыслить характерные черты поэтики По, выявить внутреннюю логику и динамику его письма, определить психологический рисунок, образное и композиционное своеобразие его рассказов.

Книга адресована как специалистам (прежде всего филологам и историкам культуры), так и всем, кто интересуется творчеством Эдгара По.

*Книга издана при поддержке
Программы Фулбрайт в Российской Федерации*

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга посвящена теме несколько рискованной и с академической точки зрения, и с точки зрения популярных представлений об Эдгаре Алане По. Имя Эдгара Аллана По (1809–1849) в нашем сознании прочно связано с подростковой литературой, мистицизмом, детективным жанром, психологической прозой, страдальческой позой непризнанного гения... Посмотреть на хорошо знакомые тексты с позиций актуальной для современной литературной теории проблемы репрезентации тела – в некотором смысле эксперимент, и не в последнюю очередь эксперимент над собой как над читателем. Свою задачу я видела в том, чтобы перечитать По *вопреки* сложившимся о нем мифам и стереотипам, по возможности восстанавливая имманентный историко-культурный контекст и исследуя тревожащую «материальность» его прозы, в ее взаимодействии с опосредованным словом телесным опытом. Речь не идет, разумеется, об открытии «истинного» или «настоящего» По; смещение перспективы важно для того, чтобы обнаружить обычно опускаемые при чтении смыслы, «остранить» механизмы привычного восприятия. Предмет исследования дает повод задуматься и о методологических возможностях теории, пытающейся переосмыслить семиотический подход к изучению литературы. Наконец, практическая польза работы видится в библиографических обзорах и ссылках, призванных помочь исследователю, студенту или просто заинтересованному читателю понять, чем сегодня занимаются американские и европейские специалисты.

В основе книги лежит кандидатская диссертация, защищенная в 2005 г. на филологическом факультете

МГУ. Сама же книга писалась в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН и в Виргинском университете (Шарлотсвилль) в рамках программы по обмену учеными «Фулбрайт»; я благодарна этим организациям за предоставленную мне возможность работы. Отдельные слова благодарности мне хотелось бы сказать своим учителям, Т. Д. Венедиктовой и С. Н. Зенкину, без которых книга никогда не была бы написана, и опыт общения с которыми я считаю своим самым ценным приобретением за годы ее написания.

Я признательна сотрудникам Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН за продуктивную и во многом справедливую критику, и зав. отделом А. Ф. Кофману за поддержку. Я хотела бы поблагодарить М. Ф. Надъярных, сделавшую ряд важных замечаний и оказавшую неоценимую помощь в редакции.

За помощь на разных этапах работы я признательна Я.Н. Засурскому, П.В. Балдицыну М.М. Кореньевой, Е.А. Стеценко, В.Б. Земскову, А.А. Олейникову, Т.В. Боровинской, Стивену Рэйлтону и Тиму Фэрренту. Мои друзья и коллеги из МГУ, РАШ, ИВГИ, СПбГУ, БГПУ, Виргинского университета, Университета Й.-В. Гете, Университета Ницца – София Антиполис, Университета Кастильи ла Манчи помогали мне с апробацией книги, за что всем большое спасибо. И, конечно, я очень многим обязана своей семье.

ВВЕДЕНИЕ

Один человек спрашивает его: «Вы писали, что *письмо проходит через тело*, – не могли бы вы объяснить?»

И тут он замечает, как много у него таких высказываний – столь ясных для него и темных для многих других людей. Между тем данная фраза не бессмысленна, а просто эллиптична: именно эллипсиса в ней и не выносят. Плюс к тому, возможно, и другой, менее формальный фактор сопротивления: в расхожем мнении тело понимают узко, это чуть ли не всегда то, что противоположно душе; всякое мало-мальски метонимическое, расширительное понимание тела табуировано.

*Ролан Барт. Ролан Барт о Ролане Барте*¹.

Работа, посвященная поэтике телесного в прозе Эдгара По, требует предварительных пояснений. За последние двадцать-тридцать лет о телесности, а точнее о теле и его функционировании в культуре, было написано так много книг, что уже в начале 1990-х исследователи стали говорить о невозможности составления сколько-нибудь обозримого библиографического списка. Однако, несмотря на это, а также вопреки кажущейся конкретности и обыкновенности самого «предмета изучения», каждый раз приходится договариваться о том, что под ним понимать. Вопрос об уместности понимания тела *partes extra partes* был поставлен в феноменологии XX в., прежде всего Жан-Полем Сартром² и Морисом Мерло-Понти³. Стало очевидно, что сведение телесного опыта к анатомической таблице, организму, объекту – механистическая редукция. Но даже если рассматривать тело как совокупность частей (корпус), все равно неизбежны вопро-

¹ Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 92.

² Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000 (впервые опубликов. в 1943 г.).

³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999 (впервые опубликов. в 1945 г.).

сы: что является его частью, а что нет? где оно «начинается» и где «заканчивается»? Скажем, лицо в западноевропейской культурной традиции – «зеркало души» – обычно телу противопоставляется. Внутренние органы, «телесная изнанка» воспринимаются человеком как нечто чужое ему, инаковое. Знаменитое, часто цитируемое замечание Валери о том, что самое глубокое в человеке – кожа², по сути своей очень верно...

В современной гуманитарной науке тело к тому же обычно понимается в предельно широком смысле – как сумма тех или иных практик и дисциплинарных норм³. В основе такого подхода лежит убеждение в том, что тело не существует вне культуры, его формирующей. Одна из наиболее влиятельных работ, отстаивающих данную позицию, – книга американской исследовательницы Джудит Батлер «Тела, которые имеют значение» (*Bodies that Matter*; в оригинале игра слов: “matter” – материя)⁴. Батлер полагает, что внедискурсивная реальность конструируется лишь в той мере, в какой дискурс стремится преодолеть собственные границы; любая попытка выйти за рамки семиотики по природе своей исключительно семиотична. Соответственно мышление тела вне дискурса – это даже не философская спекуляция или утопия, а культурная практика, действующая в обществе наподобие ритуала. И хотя Батлер скорее убеждает в том, что «чистая материальность» – продукт рационального мышления⁵, трудно избавиться от мысли, что ее концепция (как и подобные ей) содержит в себе вполне определенные политические импликации.

Вопреки радикальному пафосу, направленному против регуляторных механизмов культуры и социума, самими исследователями вводятся нормативы уже чисто академические. Тело становится невозможно мыслить вне социального контекста, вне налагаемых на него обществом рамок: мужское / женское, черное / белое, гетеро / гомосексуальное и их девиаций. Немаловажно, что в американских университетах каждая такая рамка или дихотомия институционально

¹ В этой связи нельзя не упомянуть знаменитое «тело без органов» (*corps sans organes*) Антонена Арто и его интерпретацию в философских трудах Жюль Делеза и Феликса Гваттари. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. М.: У-Фактория, 2007 (впервые опубликов. в 1973 г.); Deleuze J., Guattari F. *Mille Plateaux*. Paris: Editions de minuit, 1980.

² Цит. по: Подорога В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 50.

³ Исследователи опираются преимущественно на авторитет Мишеля Фуко и феминистские работы.

⁴ Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. N.Y.: Routledge, 1993.

⁵ Ibid. P. 28–31.

оформлена, закреплена за определенной дисциплиной: феминистские исследования, афро-американские исследования, *queer studies*¹. Как недавно посетовал известный теоретик литературы Терри Иглтон, «тело – безумно популярная тема в американских исследованиях культуры (*cultural studies*), но это послушное, моделируемое, социально сконструированное тело, а не болящая и умирающая плоть»². В самом деле, открытый феноменологией телесный опыт в его, если угодно, экзистенциальном смысле, все больше вытесняется из сферы научного интереса. Наиболее влиятельные исследования на эту тему были написаны в 1970–1980-е гг. Мы имеем в виду работу Элейн Скарри «Болящее тело» (1985) о том, что боль скорее разрушает язык, чем находит адекватное языковое выражение³; и книгу «Болезнь как метафора» (1978) Сьюзен Зонтаг, показавшей, как болезнь (туберкулез в XIX в., рак в XX) неизменно «высказывает» себя при помощи метафор, отчуждающих и искажающих телесное переживание⁴.

Изучение тела в литературных текстах представляется еще более проблематичным. Если тело – это дискурсивный конструкт, продукт социокультурных практик, то и текст в таком случае обычно выступает в роли документа эпохи, в одном ряду с письмами, судебными протоколами, историческими хрониками, рекламными объявлениями. Другой возможный подход – отношение к телу как к основной теме произведения, предмету изображения или авторской рефлексии. Научный интерес провоцируют тогда те тексты, в которых телесность уже наделена дополнительной смысловой нагрузкой, скажем, романы Рабле, Сада, Золя, Джойса, Генри Миллера... Что, однако, часто не принимается в расчет и в первом, и во втором случае – так это неоднозначные и зачастую трудноуловимые отношения между телом и текстом, телом и письмом. Или отрицается сложная знаковая организация художественного текста, или же тело уравнивается с другими литературными мотивами. Тем более для нас важно обозначить то понятийное и методологическое поле, в рамках которого мы будем работать.

По аналогии с «нулевой степенью письма», очевидно, можно говорить о «нулевой степени» присутствия тела в тексте. Об этом очень точно пишет Умберто Эко в книге «Роль Читателя» на приме-

¹ Исследования культуры гей-меньшинств.

² Eagleton T. *After Theory*. N.Y.: Basic Books, 2003. P. 186.

³ Scarry E. *Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. N.Y.; Oxford: Oxford Univ. Press, 1985.

⁴ Sontag S. *Illness as a Metaphor. AIDS and its Metaphors*. Penguin Books, 2002 (1st eds. – 1978; 1989).

ре «Вполне парижской драмы» Альфонса Алле, замечая, что герой рассказа, Рауль, может «прожить (в тексте) без легких, но если бы мы читали “Волшебную гору” Томаса Манна, вопрос о легких Ганса Касторпа не казался бы нам таким смехотворным». Поскольку перед нами не трактат по анатомии, а художественный текст, анатомические свойства персонажа, говоря словами Эко, остаются «отключенными», «усыпленными»; то, что у героя есть «система кровообращения, пара легких и даже поджелудочная железа» подразумевается имплицитно¹. В случае Касторпа легкие становятся значимыми, потому что герой заболевает туберкулезом. «Усыпленное» качество оказывается как бы проявленным, маркированным на письме: будь то стесненное, затрудненное дыхание туберкулезного больного — или, напротив, легкое дыхание гимназистки, которое после ее смерти рассеивается в холодном весеннем ветре. Несмотря на «книжное» происхождение «легкого дыхания» Оли Мещерской, бунинский рассказ, по-видимому, не случайно вдохновил своего самого известного читателя, Льва Выготского, на «экспериментальные записи... дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй». «Болезненную легкость», вызываемую у него рассказом, Выготский, как известно, непосредственно связывал с особой организацией художественного материала, тем самым исследуя, в рамках «психологии искусства», взаимодействие текста и тела².

Чтобы стать предметом или даже источником повествования, тело непременно должно быть подвергнуто семиотизации, считает американский исследователь Питер Брукс. Мелодраматический сюжет обычно строится вокруг телесной метки — родимого пятна или нательного крестика, по которой распознается происхождение героя или героини. Порка восьмилетнего Руссо мадемуазель Ламберсьер превращается в «эротическое означающее», определяющее его последующие отношения с женщинами и соответственно истории, рассказанные в «Исповеди», равно как и сам характер их изложения. В «Человеческой комедии» Бальзака тело куртизанки, тело «с историей», участвующее в символическом обмене, инициирует, «производит» нарративы о страсти, желании, жадности. Метка понимается

¹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. С.-П.: Symposium; Издательство РГГУ, 2005. С. 47.

² Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: Лабиринт, 1997. С. 197.

Бруксом, таким образом, не столько в буквальном, сколько в переносном смысле, в ее соотношении с повествовательной динамикой¹.

Концепция Брукса во многом обязана идеям Ролана Барта. В самом деле, в «S/Z» Барт делает предметом анализа меченное, кастрированное тело, рассматривая кастрацию и как «основу сюжета» рассказа Бальзака «Сарразин», и как его «символическую структуру». Более того, рассказ истории о кастрате в итоге «видоизменяет повествование». Обмен «истины» на «ночь любви», «рассказа» на «тело» в рамочной части «Сарразина» дает сбой именно потому, что «болезнь в конце концов затрагивает и прекрасную слушательницу, отвращая ее от любви и препятствуя выполнению условий договора. Попавший в собственную ловушку влюбленный отвергнут, ибо безнаказанно рассказывать истории о кастрации нельзя». Тело, отмеченное кастрацией, символической неполноценностью, нехваткой, не просто является объектом повествования, но и «заражает» это повествование; «переносчиком инфекции становится сам рассказ»². Между кастрированным и кастрирующим телом и рассказом о нем устанавливаются миметические отношения; телесный «недуг» оказывает прямое воздействие на конструкцию текста. Тело в такой интерпретации начинает выполнять специфическую функцию, непосредственно участвуя не только в производстве смыслов, но и в организации самой повествовательной структуры. Оно неотделимо от вымышленного мира произведения и вместе с тем это нечто большее, чем просто литературный мотив или сюжет.

Другой подход предлагает оппонент Барта Жан Старобинский, обращаясь к телесной *тематике* в произведениях Монтеня, Флобера, Расина... и опираясь на феноменологию Сартра и Мерло-Понти. Швейцарского ученого, который одним из первых «широко и серьезно поставил в конкретных историко-культурных исследованиях модную сегодня проблему “тела в культуре”»³, интересуют прежде всего кинестезические переживания персонажа в той мере, в какой они проявляют себя в тексте и участвуют в реконструкции «авторского сознания». Характерно, однако, то, что Старобинский относится к телесному переживанию как к мотиву совершенно особому. В сноске к статье «Шкала температур: Язык тела в “Госпоже Бова-

¹ Brooks P. Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge; L.: Cambridge Univ. Press, 1993. См. его гл. «Marking Out the Modern Body: The French Revolution and Balzac». P. 54–88.

² Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 193.

³ Зенкин С. Н. О Жане Старобинском // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 9.

ри"» он поясняет, что его задача определить место такого мотива «в непрерывности текста, в соприкосновении с элементами иной природы»¹. Анализируя текстовые фрагменты как особым образом организованные *перцептивные ряды*, Старобинский воссоздает иную повествовательную завязь романа, «ось» или «шкалу» температур, переводящую смысловые регистры на язык телесных ощущений. Проблема соотношения письма и тела оказывается первостепенно важной для швейцарского исследователя: будь то «убывание» телесного тепла при его переводе в слово, сказанное персонажем, или проекция самоощущения самого Флобера на текстовую реальность².

Отчасти развивая идеи Старобинского, С. Н. Зенкин пишет о «споре между словом и телом» в «Госпоже Бовари». Он отмечает ситуации, когда за «словами звучит голос тела» или, напротив, когда телесное влечение ослабевает, «слово... тускнеет, делается бессильным»³. Тело может оказаться в сложном взаимодействии, а то и в конфликте, «споре» со словом; зазор, возникающий между телесным ощущением и его словесным выражением, обозначает предел семиотического. Выше мы приводили мнение Джудит Батлер о том, что тело не существует вне дискурса, более того, пресловутая «материальность» — прямой результат бесконечно повторенных и повторяющихся перформативных высказываний культуры. Любопытным образом художественный текст провоцирует на другой ответ, то проводя, то нарушая границы между телом и знаком. С. Н. Зенкин объясняет данный зазор континуальной природой телесного опыта и дискретностью текстового устройства, опираясь на понятийное разграничение «дискретного» и «континуального», разработанное Ю. М. Лотманом. Именно постольку, поскольку телесное переживание целостно и непрерывно, возникает впечатление его несоответствия тем культурным кодам и знакам, которыми оперирует текст.

Особенно интересны в этой связи случаи, когда телесные процессы навязывают повествованию собственную логику или ритм. Исследователей традиционно привлекает, например, сказовый строй гоголевских текстов, миметирующих конвульсии, заикание, смех и т.д.⁴ Речь идет не о референциальности художественного произведения (тело как часть внешней «реальности», которая становится

¹ Старобинский Ж. Шкала температур: Язык тела в «Госпоже Бовари» // Указ. изд. С. 433.

² Там же. С. 432–463.

³ Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 78.

⁴ См., например, гл. «Конвульсивное тело: Гоголь и Достоевский» в кн. М. Б. Ямпольского «Демон и лабиринт». Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 18–52.

предметом изображения), а об иных, более сложных формах мимесиса, отсылающих к телесному опыту писателя¹. С этим во многом связана и способность художественного письма к суггестивному внушению того или иного психосоматического переживания – вопрос, сам по себе интригующий и требующий особого внимания.

Занимаясь изучением тела в литературе нельзя не учитывать историко-культурные факторы – телесный «канон», моду, этические и эстетические взгляды, художественные конвенции, принятый язык описания. В то же время тело часто заявляет о себе вопреки тем смыслам, что производит и транслирует культура, скажем, в отличие от одежды, которая вполне может быть «прочитана» как один бесконечный текст. Наиболее интересные работы о художественной функции телесного, к которым мы отнесли бы различные по своей методологии книги и статьи Ролана Барта, М. М. Бахтина, Жана Старобинского, Питера Брукса, С. Н. Zenкина, М. Б. Ямпольского, В. А. Подороги² исследуют тело в его сложных, динамичных, нередко конфликтных отношениях с культурой. Очевидно, что методы традиционной поэтики не годятся для описания такого рода отношений тогда, как модный социокультурный подход лишь вводит в действие кумулятивный принцип: в той мере, в какой литература становится «протоколом» культурных практик, она утрачивает специфику и свойственную ей проблематичность.

В очерченном выше теоретическом аспекте мы и предлагаем рассмотреть «случай» (case) Эдгара Аллана По. Основная проблема, которая нас будет интересовать, это проблема репрезентации, осо-

¹ Этой проблеме посвящена кн. В. А. Подороги: Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2-х т. Т. 1. М.: Культурная Революция, 2006.

² Из российских работ по телесности следует также отметить работы В. В. Савчука (Кровь и культура. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995) и А. А. Аствацатурова («Мыслящее тело» в поисках языка. Случай Генри Миллера. НЛО. №71. 2005. С 77–88). Среди многочисленных англоязычных историко-культурных исследований тела мы бы хотели выделить след. кн.: Berman M. Coming to Our Senses. Body and Spirit in the Hidden History of the West. N.Y.: Bantam Books, 1989; Fragments for a History of the Human Body: In 3 v. Ed. M. Feher. N.Y.: Urzone, 1989; Literature and the Body: Essays on Populations and Persons. Ed. E. Scarry. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1988; Outram D. The Body and the French Revolution. Sex, Class, and Political Culture. N.H. and L.: Yale Univ. Press, 1989; Poulsen R.C. The Body as Text: In a Perpetual Age of Non-Reason. N.Y.: Peter Lang Publishing, 1986; Stafford B. Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Criticism. Cambridge (MA) and L.: MIT Press, 1991. О теле в готической и романтической литературе см.: Bruhm S. Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1994; Calanchi A. Dismissing the Body. Strange Cases of Fictional Invisibility. Bologna: CLUEB, 1999; в американской культуре и литературе – Seltzer M. Bodies and Machines. N.Y.: Routledge, 1992. Любопытный опыт соединения теоретических достижений в области телесности и нарратологии – в кн. Punday D. Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2003.

бенности воплощения (em-bodi-ment) тела в его текстах¹. За рядом исключений, тело у По не было самоцельным объектом изображения. В первую очередь это, конечно, «палимпсест, скрытый под другими словами»². Но специфика его прозы, как мы постараемся показать, состоит именно в том, что между словом, нередко «готовым», «заемным», штампованным, и телесным *опытом*, который это слово фиксирует, возникает зазор. Зазор может проявлять себя как в напряжении между сказанным и умалчиваемым, так и в болезненном, травматическом отказе от говорения, в конечном расшатывании дискурсивных норм и моделей, навязываемых культурой (будь то романтическая эстетика или американская журнальная традиция 30–40-х гг. XIX в.). В то же время телесное переживание, «вторгаясь» в авторскую речь и в конечном счете деформируя повествовательную структуру текста, подчас придает письму По совершенно особое суггестивное качество. Слово «заряжается» некой новой силой или энергией, говоря языком его современников; включается в сложные процессы взаимодействия между автором и повествователем, автором и читателем. Поэтому для нас репрезентация тела в рассказах По ни в коем случае не является частной, маргинальной темой его творчества. Как раз напротив, через призму телесного мы ставим своей задачей выявить специфические черты его прозы. Вопрос немаловажный, учитывая что дилемма оригинальности или вторичности По занимает его критиков и читателей с самого начала XX в.

¹ Очень удачное определение репрезентации мы находим у Луи Марена, который в свою очередь опирается на словарь Антуана Фюретьера: «Представлять (to represent) означает, с одной стороны, замещать данной нам вещью вещь отсутствующую (что, замечу мимоходом, составляет основополагающую структуру любого знака, неважно в языке или в живописи), причем сама эта замена регулируется – благодаря своей природе или художественной условности? – миметической экономией: утверждаемое тождество между данной и отсутствующей вещью санкционирует сам акт замещения. Но есть и другое значение, согласно которому представлять (to represent) значит выставлять напоказ, показывать, утверждать, предъявлять (to present): одним словом, это и есть присутствие (presence)». Marin L. On Representation. Trans. by C. Porter. Stanford: Stanford Univ. Press, 2001. P. 256. Указанную Мареном двойственность мы будем учитывать при анализе рассказов По.

² Говоря словами Марселя Энаффа. Энафф М. Маркиз де Сад. Изобретение тела либертена. СПб.: Гуманитарная Академия, 2005. С. 35.

Тема книги оказалась провокативной уже на уровне ее начальной разработки, в ходе «цехового» обсуждения. Так, не раз высказывалось сомнение, можно ли вообще делать *тело* предметом изучения в творчестве Эдгара По. А если нет «предмета», значит, нечего и исследовать. Вопрос о том, почему телесный аспект письма По часто кажется надуманным, не представляющим интереса или даже несуществующим, сам по себе занимателен, поскольку уходит в историю восприятия и осмысления его творчества. Как остроумно заметил в 1972 г. писатель и критик Дэниел Хоффман, целые поколения читателей обманывались, «думая о По как о духовном писателе – если вообще не принимая его за духа»¹.

На интуитивном уровне сопротивление обычно вызывает пресловутая рациональность По; логика «вычитания» тела диктуется диалектическим мышлением: разум и материя, разум и чувствительность... Мнение о (сверх)интеллектуальном характере творчества По сложилось еще при его жизни, чему он сам немало поспособствовал, прежде всего многочисленными критическими высказываниями и знаменитой статьей «Философия творчества» («The Philosophy of Composition», 1845). По неоднократно сравнивал произведение искусства с механизмом, которое при желании разбирается и разбирается на «шестерни» и «колеса»². Неудивительно, что современники стали писать о его текстах в тех же механистических метафорах. Джеймс Рассел Лоуэлл, автор солидной аналитической статьи о По, опубликованной в 1845 г., к «колесам и шестерням» добавляет «поршневые штоки», которые все вместе работают на достижение единой художественной цели³. Именно Лоуэллу принадлежит знаменитая эпиграмма на По – своего рода «манифест» рациональности его автора:

There comes Poe, with the raven, like Barnaby Rudge,
Three-fifth of him genius and two fifth sheer fudge,
Who talks like a book of iambs and pentameters,
In a way to make people of common sense damn meters,
Who has written some things quite the best of their kind,
But the heart somehow seems all squeezed out of the mind.

¹ Hoffman D. Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe. Garden city, N.Y.: Doubleday, 1972. P. 261.

² По Э. Маргиналия // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. М.: ТЕПРА, 1996. С. 545.

³ Lowell J. R. Edgar A. Poe // Graham's Magazine (Feb. 1845). Цит. по: The Recognition of E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. Ann Arbor: Michigan Univ. Press, 1966. P. 14.

(А вот и По с вороном, как Барнаби Радж, На три пятых гений, на две пятых суший мошенник, Который говорит как книга ямбов и пентаметров, Превращая здравомыслящих людей в проклятые метры, Кто написал много лучших в своем роде вещей, Но чье сердце каким-то образом вытеснено умом)¹.

По называли «интеллектуальной машиной без балансира» (balance wheel)², утверждая, что он мыслил и писал «исключительно абстракциями»³. «Математик» и «ремесленник» как никто далек от простых человеческих радостей и страданий; он не способен (в чем его многократно упрекали и продолжают упрекать) вызвать участие, ответный душевный отклик, слезы. Для По с самого начала оказалось закрытым пространство интимно-доверительного, тактильного контакта с читателем, заявившее о себе в литературе вместе с утверждением сентиментализма и ставшее особенно актуальным для американской словесности 30–40-х гг. XIX в.⁴ «Мистер По так и не написал книгу для домашнего чтения (a home-book), – сетовал в некрологе Джон Р. Томпсон, – Ему были чужды семейные чувства...»⁵. Согласно Томпсону, По не хватало «симпатии» (sympathy) – ключевое слово для сентиментальной эстетики, определявшей ценностные критерии в современной ему литературе. Подчеркивая интеллектуальный, механистичный характер письма По, его критики совершали, по сути, картезианскую процедуру: оставляя за ним только *ratio* – отрицали его способность к «чувствительной» коммуникации с читателем.

Самоотверженный апологет Эдгара По Шарль Бодлер подверг мнение Томпсона уничижительной издевке. Требовать от По «семейных рассказов» не более, чем знак мещанства и узколюбости американских критиков. Рациональному педанту, не способному затронуть своих читателей, Бодлер противопоставил поэта-самоубийцу – растрачивающего себя для того, чтобы мы получили наслаждение (*jouissance*) от чтения; сверхчеловека и гения, говорящего на равных не с толпой, а с кругом таких же избранных, как он

¹ Lowell J. R. *Fables for Critics*. Цит. по: Walker I. M. *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*. N.Y.: Routledge, 1997. P. 17.

² Высказывание современного По критика. In: *ibid.* P. 332.

³ По словам Эверта Дайкинга. In: *ibid.* P. 337.

⁴ «Мейнстрим» американской литературы 1830–1840-х гг. представляла сентиментальная «женская» проза. Назовем два, по-прежнему наиболее авторитетные, исследования на эту тему: Douglas A. *The Feminization of American Culture*. N.Y.: Knopf, 1977; Tompkins J. *Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860*. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1985.

⁵ Thompson J. *The Late Edgar A. Poe*. *Southern Literary Messenger*, XVI (Nov., 1849): 694–97.

сам¹. В Америке середины XIX в. циркулировало представление не только о душевной черствости, но и об аморальности По. К 1850–1860-м гг. По стал нарицательным персонажем в периодике – гений, который свой талант «развел в алкоголе». Газеты перепечатывали и сомнительную ричмондскую сплетню, намекающую на непристойный характер отношения По к молодой мачехе, второй жене его приемного отца Джона Аллана. Руфус Грисуолд, автор знаменитого, на многие годы очернившего репутацию По некролога², в «Мемуарах» 1852 г. впервые заявил о том, что само его творчество является отражением безнравственной жизни³. Если пристрастие к алкоголю Бодлер интерпретирует как знак «прóклятости» поэта, его сознательного и продолжительного самоубийства, то сплетню, связанную с миссис Аллан, он подвергает сомнению и в конце концов отвергает как бездоказательную⁴. Более того, он полемически пишет о высоком целомудрии поэзии и прозы По, чуждых не только сладострастия и порока, но и чувственных радостей⁵. В XX в. Бодлеру вторит Бернард Шоу: «Вы не найдете в жизни того, что найдете у По, если только исключить изобразительное искусство. Великие писатели, как По... появляются там, где исчезают мир, плоть и дьявол»⁶. Противопоставление По современным литераторам, наблюдавшим сквозь замочную скважину за «пиршествами» плоти⁷, идеально вписывалось в парадигму служения искусству и порыва к чистой трансцендентности. Миф о По как о «духовном писателе» окончательно утвердился на рубеже веков; его духовность стала знаком воспарения над обыденным и символом нравственной чистоты.

В очерченном контексте особое, символическое значение получило название вышедшего в 1840 г. сборника рассказов По «Гротески и арабески»⁸. И хотя По заимствовал терминологию из

¹ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages. Ed. W.T. Bandy. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1973. В рус. пер.: Бодлэр Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910.

² Написанного под псевдонимом «Людвиг»: Ludwig. Death of Edgar Allan Poe // New York Weekly Tribune 9 (Oct., 1840): 6.

³ Griswold R. The Memoir // The Works of the late Edgar Allan Poe with Notices of his Life and Genius. By N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold: In 3 v. V. 3. N.Y.: J. S. Redfield, 1852. P. xxxi–xxxii.

⁴ В редакции 1852 г. Baudelaire Ch. Op. cit. P. 12.

⁵ В редакции 1856 г. Ibid. P. 109.

⁶ Shaw B. Edgar Poe // Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. Boston, Mass.: G. K. Hall and Co, 1987. P. 90.

⁷ Ibid.

⁸ Poe E. A. The Tales of Grotesque and Arabesque: In 2 v. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840.

статьи Вальтера Скотта о фантастических новеллах Гофмана¹, уже Бодлер предлагает вернуть его «арабескам» изначальный этимологический смысл: восточный орнамент, не допускающий изображение человеческих фигур². Этой же логике, по всей вероятности, следовал и Шоу, называя произведения По (правда, не прозаические, а стихотворные) «молитвенными ковриками» (*prayer carpets*)³. Безусловно, на такое чтение во многом провоцировал сам автор. Предметом изображения в его текстах обычно служит в высшей степени условный, далекий от какой-либо опознаваемой реальности мир. Арабеска как орнамент – сквозной мотив его новелл, постоянный объект репрезентации, как бы удваивающий собой модную жанровую «рамку». Неудивительно, что в Европе По (единственный из американских романтиков) стал представлять «*l'art pour l'art*» в рамках культурного самоосмысления рубежа веков. В силу вступили дихотомии: дух и плоть, земное и трансцендентное, природа и искусство.

В «порубежной» Америке Эдгара По нередко изображали в образе «южного ангела»⁴. Поэт витает в горних сферах, разговаривая с духами; ему «нельзя подать чашку чая, не вызвав при этом сотрясения планет»⁵. Бодлеровский образ претерпел интересную трансформацию как в литературе, так и в эссеистике. Враждебность и меркантилизм Соединенных Штатов, ставших просторной клеткой для поэта («*une vaste cage*»⁶), приписывались Северу, которому противопоставлялся ностальгически окрашенный, пасторальный Юг. По жертвует возвышенным поэтическим даром ради низменной прозы, переезд с Юга на Север предрекает его трагическую гибель... В то же время, начиная с 30–40-х гг. XX в. слабая референциальность произведений По стала интерпретироваться как эскапизм, чуждый национальной традиции. Влиятельные историки литературы первой половины XX в. – Франк Отто Маттисен, Вернон Паррингтон – помещали творчество По за пределы «основных течений американ-

¹ Статья В. Скотта была опубликована в июле 1827 г. в «Форинг куотерли ревью». На нее ссылается сам По в предисловии к сборнику. Вопрос о том, насколько верно По следовал Скотту в своем понимании арабесок и гротесков, активно дискутировался в критике. Различные мнения были суммированы в ст.: Smyth P. *Poe's Arabesque* // *Poe Studies*, 6, 2 (December, 1974): 42–45.

² В редакции 1856 г. Baudelaire Ch. Op. cit. P. 101.

³ Shaw B. Op. cit. P. 89.

⁴ См. об этом подробнее в кн. Скотта Пиплза: Peeples S. *The Afterlife of Edgar Poe*. N.Y.: Camden House, 2004. P. 128–129.

⁵ Реплика героини из пьесы американского драматурга Олива Даргана об Эдгаре По: Dargan O. *The Raven*, 1904 (микрофильм).

⁶ В редакции 1852 г. Baudelaire Ch. Op. cit. P. 23.

ской мысли»¹. В контексте исключения автора из литературного «мейнстрима», главными представителями которого были (среди прочих) Герман Мелвилл, Уолт Уитмен, Марк Твен, мысль Маттисена о «слабо выраженном чувственном, физическом начале» творчества По представляется неслучайной². Кстати, еще сам Уитмен упрекал По в отрицании «вечных и демократических (sic!) данностей»: «тела, земли и моря, секса...»³. По оказался не вполне американским автором не только потому, что не изображал реалии своей страны. Его творчеству не хватало прежде всего демократичности и «материализма» его соотечественников.

Есть некая закономерность в том, что поэт и новый критик Аллен Тейт в 1949 г. пишет статью «Наш кузен, мистер По», где рассуждает о положении По в национальном каноне на правах дальнего родственника-южанина, печального, провинциального кузена⁴, а в статье «Ангельское воображение» 1951 г. определяет «бестелесную экзальтацию духа» как основную интенцию его творчества; название статьи – цитата из рассказа По «Поместье Арнгейм» – неявно отсылает и к образу «южного ангела»⁵. В новой критике утвердилась мысль об «ангельском воображении» По как о доминанте духовного над материальным. Любопытным образом По оказался *avant la lettre* самого литературоведческого движения, утверждающего автономность произведения искусства и второстепенность историко-культурного контекста. Например, в интерпретации Ричарда Уилбера новеллы По становятся местом сражения небесной души и земного «я». Воображение автора устремлено к идеальной красоте, но лишь в состоянии мечты, гипноза или сна душа может на время забыть о своем земном существовании. Образы упадка и тления – это неизменно знак раз-воплощения, постепенного освобождения духовной сущности от физического тела⁶. «Бегство По в область воображения разрушительно для реального мира чувств», – пишет другой исследователь По: материя и содержание (*matter*) приносятся писателем в жертву формализму и спиритуализму⁷. «Направление

¹ Parrington W. *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920*. V. 2, 1927. P. 58.

² Маттисен Ф. О. Ответственность критики. М.: Прогресс, 1972. С. 51.

³ Whitman W. E. *Poe's Significance* // *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. E. W. Carlson. P. 75–76.

⁴ Tate A. *Our Cousin, Mr. Poe* // *Poe E. A. A Collection of Critical Essays*. Ed. R. Regan. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967. P. 42.

⁵ Tate A. *The Angelic Imagination* // *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. E. W. Carlson. P. 236–37.

⁶ Wilbur R. *The House of Poe* // *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. E. W. Carlson. P. 258–274.

⁷ Sanford Ch. L. *E. A. Poe* // *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. E. W. Carlson. P. 299–300.

ума По, вера его воображения – могу ли я повторить очевидное? — это устремленность от тела к духу»¹, — подводит итог Дэниел Хоффман в книге с остроумным названием «Рое Рое Рое Рое Рое Рое Рое» (1972). Все очевидное о По уже сказано – к чему продолжать разговор?

Вслед за известным теоретиком литературы Джеффри Хартманом мы склонны считать, что проблема англо-американского формализма заключалась в том, что он был *недостаточно* формалистским². Развивая данную мысль, Питер Брукс очень точно заметил, что новую критику действительно можно обвинить в слишком быстром переходе от формального метода к интерпретациям морального и психологического толка³. Последнее хорошо видно на примере корпуса работ о По, который складывался в условиях полемики с модернистами, обвинявшими его в плохом стиле и творческой незрелости; поэтому в его рассказах в первую очередь искали символическую «глубину» и формальное совершенство. Но начиная с 60-х гг. XX в. акцент был перенесен с фигуры автора на героя-рассказчика; психологизм стал сквозной темой По-ведения (Poe Studies), а «психологический» писатель – новой ипостасью писателя «духовного». Этот переход удачно отмечает Джонатан Ауэрбах: если Ричард Уилбер еще писал о рассказах По как о визионерском опыте самого автора, критики последующих поколений стали акцентировать образ «ненадежного» в моральном и психологическом отношении повествователя и относить все «странности» сюжета на его счет⁴. По занял иронически отстраненную позицию психолога, изучающего фантазии, видения и сумасбродства своих персонажей.

Нетрудно заметить, что мнения о По как об «интеллектуальной машине», художнике «l'art pour l'art», символисте, формалисте, «мастере психологической прозы» историчны, а не универсальны. В представление о «бестелесности» По каждый раз вкладывались самые разные смыслы, нередко диктуемые прагматикой конкретной культурной ситуации или приверженностью традиционным категориям мышления. В то же время параллельно возникали и другие, альтернативные подходы. На тревожащую, сбивающую с толку материальность По одним из первых обратил внимание еще Ф. М. Дос-

¹ Hoffman D. Op. cit. P. 206.

² Hartman G. Beyond Formalism; Literary Essays, 1958–1970. N.H.: Yale Univ. Press, 1970. P. 42.

³ Brooks P. The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism // Discourse in Psychoanalysis and Literature. Ed. Sh. Rimmon-Kenen. L.; N. Y.: Methuen, 1987. P. 4.

⁴ Auerbach J. The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James. N.Y. : Oxford Univ. Press, 1989. P. 26–28.

товский: «В Поэ если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б можно было так выразиться»¹. Рационализм По оказался «несколько слишком очевидным», говоря словами его героя Огюста Дюпена, чтобы не заинтересовать, например, психоаналитиков, начиная с учеников и последователей Фрейда. В самом деле, композиционная четкость, логическая стройность, нарочитая продуманность у По удивительным образом сочетаются с повышенным интересом к патологии и психическим расстройствам, мотивам погребения заживо, удушья, расчленения плоти, не говоря уже о навязчивом повторении подобных мотивов в структурных узлах сюжета. «Арабески» могут быть провозглашены символами чистого искусства, но могут быть рассмотрены и с точки зрения вытеснения эротической (инфантильной) телесности.

«Подводное течение смысла»

Психоанализ был одним из тех интеллектуальных направлений, который на всем протяжении XX в. всерьез интересовался телесной тематикой текстов По. Последнее тем более важно, что многие психоаналитические наблюдения и открытия вошли в репертуар академического литературоведения, как бы представляя «подводное течение смысла»² в традиционной, «формалистской» критике. Хотя, безусловно, в данном случае тело – материнское, фетишизированное, эротически маркированное – это прежде всего жестко-понятийный конструкт самого учения, что особенно хорошо видно на примере классических психобиографических работ о По.

Самая известная работа такого плана принадлежит перу Мари Бонапарт, ученицы и соратницы Фрейда. Тело матери По – Элизабет Арнольд, умершей от чахотки, когда Эдди было три года – настойчиво заявляет о себе в чтении каждого поэтического или прозаического текста. Дом, подвал, склеп, колодец, воронка / бездна интерпретируются как символы-архетипы материнского лона³.

¹ Достоевский Ф. М. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ» // Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 19. М.: Наука, 1979. С. 89.

² «The under-current flow... of meaning». Знаменитое выражение По из «Философии творчества». По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 521.

³ Bonaparte M. E. Poe. Sa vie – son œuvre. Etude analytique. V. 1–3. Paris: Presses Univ. de France, 1958. См. пример из «Падения дома Ашероу»: Дом – материнское тело (corps maternel; Château-mère); склеп, где погребена заживо леди Маделин, – клоака (le cloaque maternel). V. 2. P. 306.

Фаллические образы символизируют, разумеется, страх кастрации. Бонапарт не только расшифровывает образы По, опираясь преимущественно на «Толкование сновидений» Фрейда, но и занимается их детальным «анатомированием» (Жак Лакан не случайно сравнил такую практику с кухонной стряпней). Например, в рассказе По «Похищенное письмо» («The Purloined Letter», 1844) Дюпен находит письмо в кабинете Министра, в «картонном саше для визитных карточек», которое «небрежно болталось на бронзовой ручке чуть ниже каминной полки»¹. В интерпретации Бонапарт каминный проем — это клоака, бронзовая ручка — клитор, письмо — пенис², а сама описанная По сцена представляет собой инфантильную фантазию о материнском фаллосе.

Схематизм подхода Бонапарт преодолевается уже в знаменитом «Семинаре о “Похищенном письме”» Лакана, с его сложной символикой картографии эротического женского тела³. Но и Лакан, читая текст По как притчу о методологии работы с бессознательным, акцентирует местонахождение письма между ногами-стойками камина⁴. Хотя в «Семинаре», в отличие от работы Бонапарт, ни разу не упоминаются слова «кастрация» или «фаллос», и в нем подразумевается тело матери; в финале — вместе с возвращением письма — оно восстанавливает утраченную целостность⁵.

¹ По Э. А. Полное собрание рассказов. СПб.: Кристалл, 2000. С. 483. В дальнейшем цитаты из произведений По в русском переводе будут даны по этому изданию с указанием страниц в тексте в круглых скобках.

² Bonaparte M. Op. cit. V. 2. P. 581.

³ Семинар был произнесен в 1955 г. и открыл Сочинения Лакана, опубликованные в 1966 г.: Lacan J. Le Séminaire sur «La Lettre volée» // Ecrits I. Paris: Editions du Seuil, 1966. P. 7–75.

⁴ «Entre les jambages de la cheminée»: Lacan J. Le Séminaire sur «La lettre volée» // Ibid. P. 36. Это не преминул заметить полемизирующий с Лаканом Жак Деррида: Деррида Ж. Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Мн.: Современный литератор, 1999. С. 701.

⁵ Техника расшифровки «соматической» структуры образа оказалась востребованной и в новой критике, позволив исследователям По выявлять прежде всего эротический подтекст его прозы. Маятниковая ритмика текстов По, например, в одной работе объясняется инфантильным опытом «первосцены»: навязчивые проекции тиканья часов или раскачивания маятника воспроизводят ритм полового акта в подсознании невротика; в актерской среде, где до трех лет воспитывался По, подобная сцена вполне могла иметь место (Weber J.-P. The Theme of the Clock // Poe E. A. A Collection of Critical Essays. Ed. R. Regan. P. 82). В то же время «базовая» телесная составляющая текстов далеко не всегда и не обязательно связывается с подавляемой сексуальностью. Исследователи нередко обращают внимание на «систолический» ритм стихотворений и новелл По, художественную проекцию сердцебиения или пульса. При этом, как правило, они опираются не на психоаналитическую гипотезу, а на тематические и формальные элементы произведений По: стук сердца / часов в «Сердце-обличителе», «пульс жизни» в «Маске

В работах, которые к классическому психоанализу не относятся, но в то же время многим ему обязаны, можно говорить об отходе от догматизма и соответственно о бóльшей свободе в обращении с телесным «подтекстом» прозы и поэзии По. На упомянутую книгу Мари Бонапарт ссылается французский философ Гастон Башляр, сравнивая вслед за ней воду в романе По «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) с кровью. У Бонапарт странная, непрозрачная, с прожилками вода – это, разумеется, материнская кровь, которая «еще до молока, в положенное время кормит нас»¹. Башляр, восхищаясь интересным наблюдением Бонапарт, предлагает более тонкую и оригинальную, на наш взгляд, интерпретацию. По, описывая явно напоминающую органическую жидкость воду, нигде не называет ее кровью: «Стоит этому слову хотя бы раз прозвучать, как все ополчится против него: сознание отвергнет его с логической точки зрения – как абсурд, с экспериментальной – как невозможность, с интимной – как проклятое воспоминание. Необычайная вода, озадачивающая путешественников, следовательно, должна быть не называемой кровью, табуированной кровью»². Если читатель поймет соотношенность «архетипов воды и крови», страница читабельна; если нет – страница потеряет всякий интерес, перестанет быть понятной. Башляр не сводит поэтический вымысел к психоаналитической истине, как Бонапарт, но отсылает – через идею табуированности слова – к представлению о *сакральном*. Невольно вспоминается в связи с этим образное сравнение Гайто Газданова: «Когда колдун из “Страшной мести” просил схимника молиться за него, то схимник открыл книгу и увидел, что буквы налились кровью. Книги Э. По, казалось, преодолевают тот закон безмолвия, которому подчинены печатные страницы»³.

Следует заметить, что для концепции динамического и материального воображения Башляра По оказался как нельзя более подходящей фигурой. Вопрос о материи у Башляра (а тем более у По) сам по себе достаточно спекулятивный. Но важно то, что в ходе своего анализа Башляр каждый раз обнаруживает за материальными первоэлементами «грез» По телесную образность. Динамика падения

Красной Смерти» и т. п. (Richard C. The Heart of Poe and the Rhythmic of his Poems // Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. P. 198).

¹ Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 93.

² Там же. С. 95.

³ Газданов Г. Заметки об Э. По, Гоголе и Мопассане // Лит. обозрение № 9/10, 1994. С. 80.

вниз, характерная для его поэзии и прозы, это динамика головокружения¹. «Тяжелый» воздух смешивается с дыханием, вода становится кровью не только в «Пиме», но и в других текстах: «...Для таким образом настроенной психики все в природе, что течет тяжело, болезненно, таинственно, подобно проклятой крови, несущей с собою смерть»².

Другой известный автор, писавший о По под влиянием психоаналитического учения, – английский писатель Дэвид Герберт Лоуренс. Лоуренса в самом широком смысле интересует тема желания – как любовного обладания, так и губительного (само)разрушения. Автор «Любовника леди Чаттэрлей», говоря о По, часто использует слово «вожделение» (*lust*). И страсть, и убийство в новеллах последнего неразрывно связаны с вожделением, которое в конечном счете оказывается влечением к смерти. Возлюбленные и убийцы По алчут прежде всего завладеть душой, самой «сущностью» своего объекта, однако желание направлено и на тело. Женское тело, например, становится «*machine à plaisir*» героя. Познание для последнего – это форма обладания; он буквально анатомирует тело возлюбленной, разбирает его на части, вожделенно пытается проникнуть в основу основ³. Вместе с тем желание в рассказах По нельзя назвать утробным, «полнокровным»; скорее оно носит невротический характер. О По как о «писателе нервов» (*l'écrivain des nerfs*) писал, кстати, еще Бодлер, противопоставляя его такому «сангвинистическому автору», как Дидро⁴.

Ролан Барт, анализируя рассказ «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», использует психоаналитическое понятие «символа» (опираясь, правда, не столько на психоанализ Фрейда, сколько Лакана). В методологическом заключении статьи «Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По» он поясняет: «символ – это, грубо говоря, некий языковой элемент, который *перемещает* тело и позволяет увидеть, угадать некую иную площадку действия, нежели та площадка, с которой прямо говорит высказывание»⁵. Если Башляр пишет о «табуированной крови» в повести По, Барт полагает, что «символический каркас новеллы По состоит в нарушении табу

¹ Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Изд-во гуманитарной литературы. 1999. С. 140.

² Башляр Г. Вода и грезы. С. 94.

³ Lawrence D.H. *Studies in Classical American Literature*. N.Y.: The Viking press, 1964. P. 69.

⁴ Baudelaire Ch. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. В ред. 1856 г. Op. cit. P. 113.

⁵ Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избр. работы. Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 457.

на Смерть»¹. Мертвец, введенный в гипнотический транс *post mortem*, говорит, что умер. Символическая «перемещенность» связана с языковым скандалом, буквализацией метафоры. «...Само слово фетишизируется в виде содрогающегося фаллообразного органа [языка], находящегося как бы в предоргазменном состоянии: длящаяся минуту вибрация означает и устремленность к наслаждению, и устремленность к слову: это вибрация Желания, *устремленного к некой цели*»². Желание Барт понимает, разумеется, иначе, чем Лоуренс. Это не столько влечение к смерти, сколько потребность нарушить, «взорвать» табу, отменить символ, дать выход психозу: «*необыкновенность историй По – это необыкновенность безумия*»³.

Приведенные примеры говорят о том, что наиболее интересное чтение чаще возникает тогда, когда психоанализ перестает навязывать свои законы и правила игры, но участвует на равных правах с другими методами (феноменологическим – Башляра или «текстовым» – Барта) и является скорее вдохновляющим, организующим моментом, чем догмой. Башляр исследует динамику материального означаемого, Барт – подвижную структуриацию смыслов и символические перемещения, с ними связанные. Желание и познание понимаются Лоуренсом в расширительном смысле. Тело «освобождается» от жестких психоаналитических категорий: на первый план выходит проблема взаимоотношения тела и письма, материальности и воображения, репрезентации.

Психоанализ оказался методом, который изначально подвергал тексты По процедуре «герменевтического подозрения». Рациональность? Слишком очевидно. Нравственная чистота и духовность? Сомнительно. В рамках предлагаемого языка описания стал возможен разговор не только о материнском теле и связанных с ним понятиях кастрации, *vagina dentata*, фаллического, но и о теле «неназываемом» (Башляр) или «перемещенном» (Барт).

В самом деле, рассказы По очень часто располагают к тому, чтобы быть прочитанными буквально, на уровне того, что называется; они как бы навязывают очевидные, *притчевые* смыслы: «Маска Красной Смерти» – рассказ о всесии смерти, «Уильям Уилсон» – притча о совести и т.д. «При первом прочтении повести [«Повести о приключениях Артура Гордона Пима»], в годы, когда душа наша «увлекалась позитивизмом», мы не замечали в ней ничего, кроме

¹ Там же.

² Там же. С. 448.

³ Там же. С. 454.

чересчур несложного авторского произвола», — пишет Башляр¹. Отказ от «позитивистского» взгляда не подразумевает произвольный поиск в текстах По того, что в них нет. Скорее это смещение перспективы, с одной стороны, и интерес к нестыковкам, неясностям, шероховатостям самого письма, с другой стороны. Возможность подобного соскальзывания с предлагаемых, очевидных и несложных, смысловых моделей заложена в самих текстах По, с их нарочитой, избыточной литературностью, неременной отсылкой к «готовым» образцам культуры; в них, если воспользоваться емкой характеристикой Луиса Ренцы, заранее встроено их неправильное прочтение («plotted misreading»)².

Современные подходы

Несмотря на поиск телесного подтекста в текстах По в рамках самого психоаналитического направления и в работах, написанных под его влиянием, телесность стала полноправным объектом исследовательского интереса лишь последние несколько десятилетий, в связи с радикальным переосмыслением его творчества в целом. Недавний академический поворот в отношении к По совпал с более широкой проблемой пересмотра истории американской литературы с позиций нового историзма и марксизма по преимуществу. «Эскапизм» По, его положение вне традиции, двусмысленный статус не вполне американского классика были подвергнуты сомнению в той мере, в какой прежние модели описания национальной культуры были признаны несостоятельными или недостаточными. Это касается и американского Ренессанса как корпуса канонических текстов и набора культурных архетипов³, и американской готики, которая стала «прочитываться» в контексте социальных проблем Юга — прежде всего рабства и расизма⁴. Наследие По в этой связи стало интересно пре-

¹ Башляр Г. Вода и грезы. С. 95.

² Renza L. Edgar Allan Poe, Wallace Stevens, and the Poetics of American Privacy. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 2002. P. 33.

³ Исследование, которое наметило пересмотр традиционных моделей, описывающих американский Ренессанс, это вышедшая в 1988 г. кн. Дэвида Рейнольдса. Reynolds D. Beneath American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1988. По нашим наблюдениям, в работах по американской литературе XIX в. у кн. по-прежнему один из наиболее высоких индексов цитирования.

⁴ Среди важных работ данного направления: Goddu T. American Gothic. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1997; American Gothic. New Interpretations in a National Literature. Eds. R.K. Martin and E. Savoy. Iowa City: Iowa Univ. Press, 1998. Похожему пересмотру подвер-

жде всего как продукт своего времени и одновременно как симптом его внутренних конфликтов и противоречий. По превратился в «человека толпы»¹, одного из *многих* литераторов, с большим или меньшим успехом реагировавших на актуальные проблемы современности. Соответственно он уже никак не мог быть «отлучен» от телесности; как раз напротив, отношение к телу – прежде всего, к черному телу раба – стало первостепенным для понимания его текстов.

Современных американских исследователей интересует преимущественно концепт «социального тела» – т.е. комплекс представлений о расе, сексуальности, которые По так или иначе разделял. Эти представления не выражают себя эксплицитно, но «зашифрованы» в образах, метафорах, оборотах речи, отсылающих к коллективным страхам и предрассудкам. Еще Лесли Фидлер², а за ним и Тони Моррисон³ обратили внимание на динамику черного и белого цветов в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима», которая указывает на расовый подтекст романа. С тех же позиций были интерпретированы «Ворон» и «Черный кот»⁴. Вообще, бестиарная образность По, будь то орангутанг-убийца в «Убийствах на улице Морг» или ряженные орангутанги в менее известном рассказе «Прыг-скок» («Hop-Frog», 1849), оказалась как нельзя более востребованной. Образы животных, прирученных и истязаемых, как кот, или, напротив, неукротимо-агрессивных, вырвавшихся на волю, как орангутанг, воплощают представления о черной расе, низшей и в то же время опасной. В качестве аргументации обычно приводится массив журнальных текстов, политических и научных трактатов, где рабы сравниваются с домашним скотом и дикими зверьми и тем самым подчеркивается их «телесное», как противоположное разумному, начало.

глась и сентиментальная литература того времени. См.: Sanchez-Eppler K. Bodily Bonds: The Intersecting Rhetoric of Feminism and Abolition // *The Culture of Sentiment. Race, Gender, and Sentimentality in the 19th Century America*. Ed. S. Samuels. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1992.

¹ Название рассказа По. Скотт Пиплз эффектно назвал главу о современных исследованиях По «The Man of the Crowd». Peeples S. Op. cit. P. 92–125.

² Fiedler L. Love and Death in the American Novel. N.Y.: Criterion books, 1966. P. 379.

³ Morrison T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1992.

⁴ О расовом подтексте «Черного кота» была написана нашумевшая статья Лесли Гинзберг: Ginsberg L. Slavery and the Gothic Horror of Poe's «The Black Cat» // *American Gothic. New Interpretations in a National Literature*. Eds. R. K. Martin and E. Savoy. P. 99–129. См. также главы сб., специально посвященного расовой проблематике прозы и поэзии По: *Romancing the Shadow: Poe and Race*. Eds. J. G. Kennedy and L. Weissberg. N.Y.: Oxford Univ. Press, 2001.

В фокусе исследования – и так называемая «метисизация» текстов По – амальгамное наложение цветов и рас¹. В знаменитой интерпретации Джоан Дайян черные, вьющиеся волосы и черные глаза «выдают» в Лигейе По мулатку; причем немаловажно, что герой рассказа предпочитает ее белокурой и голубоглазой англосаксонской леди. На черное лицо как бы надевается белая маска, происходит кровосмешение: в финале рассказа «темная леди» оживает в теле «белой» героини². Интерес вызывает, тем самым, тело маркированное, отмеченное гипотетическими знаками расовой принадлежности (вьющиеся волосы) или причиненным насилием (белая полоса на шее черного кота). Такой поворот любопытен при сопоставлении По с современными ему американскими авторами, прежде всего, Натаниэлем Готорном и Германом Мелвиллом, у которых телесная метка часто становится основой сюжета или важнейшей характеристикой персонажа. Можно вспомнить, скажем, татуировку туземца Квикега или шрам на лбу Белого кита в «Моби Дике».

Вопрос об отношении По к рабству оказался болезненным для современной американской критики. Это подтверждают как ожесточенные дискуссии, так и, например, «полевание» традиционных исследователей По, их переход в ряды яростных обличителей его расизма³. Не касаясь сейчас обличительного и потому, на наш взгляд, не вполне научного дискурса, можно в целом говорить о двух преобладающих позициях: тексты По *выражают* базовые представления его соотечественников (Теренсом Уоленом был в этой связи даже предложен термин «среднестатистический расизм», «average racism»⁴) или же представляют собой, более или менее осознанную, *деконструкцию* бытовавших в его время мнений

¹ Person L. S. Poe's Philosophy of Amalgamation. Reading Racism in the Tales // *Romancing the Shadow: Poe and Race*. P. 206–221.

² Dayan J. Amorous Bandage: Poe, Ladies and Slaves // *The American Face of Edgar Allan Poe*. Eds. Sh. Rosenheim and S. Rachman. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995. P. 179–210.

³ Джоан Дайян и особенно Джон Карлос Рой (John Carlos Rowe). Автор постструктуралистского исследования об американской литературе XIX в. и о По, в частности (*Through the Custom-house: Nineteenth-century American Fiction and Modern Theory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1982), Рой в последнее время занял крайне левую позицию в отношении расового вопроса у По. См. особенно его кн.: *At Emerson's Tomb: the Politics of Classic American Literature*. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1997. Курьезно его сравнение По с другой «одиозной» фигурой современности, Полем де Маном, чьи нацистские публикации стали в фокусе обсуждения после смерти. В случае По таким компрометирующим текстом оказалась опубликованная в «Сазерн литерари мессенджер» в 1836 г. хвалебная рецензия на две расистские книги (известная как: Paulding-Drayton Review). Авторство По, правда, до сих пор не установлено. См. об этом: Ridgely J.V. The Authorship of the «Paulding-Drayton Review» // *PSA Newsletter*, XX (Fall, 1992): 1–3, 6.

⁴ Так называется его глава в сб.: *Romancing the Shadow: Poe and Race*. P. 1–42.

и взглядов. Безусловно, в работах и первого, и второго направления можно говорить о разных степенях обоснованности и аргументации: от интересных контекстуальных находок до фантастических предположений, которые любопытны разве что в роли казуса. Одна исследовательница, например, интерпретирует образ черного Ворона, сидящего на белом бюсте Паллады, как проявление коллективного психоза: воображаемую сцену насилия негра над белой женщиной¹.

Тем не менее, работы и первого и второго направления обладают одним общим и важным свойством. Они почти всегда прибегают к технике «дешифровки», считывания и интерпретации знаков. Как и в практике классического, прикладного психоанализа, знаки отсылают к «готовым», неизменным означаемым: если дом и склеп указывают на материнское лоно, то черный цвет — это всегда цвет кожи. Мари Бонапарт оправдывалась перед читателем за вынужденную монотонность своей книги, поясняя: «Но в этом виноваты не мы, а человеческое подсознание, черпающее из собственной предыстории вечные темы, поверх которых оно впоследствии вышивает тысячи разнообразных узоров. И тогда что же удивительного в том, что под арабесками этих вариаций всегда всплывают одни и те же темы?»² Под словами Бонапарт, очевидно, подписалось бы большинство исследователей, извлекающих из произведений По расовый / расистский подтекст, заменив «человеческое подсознание» на коллективное бессознательное эпохи. Монотонность и предсказуемость свойственны, как нам представляется, любой замкнутой на себе системе, ограничивающей эмпирический материал выбранным языком описания. Отсюда — и догматизм данного направления, вводящий жесткие понятийные разграничения: тело как объект изучения в текстах По интересно лишь в той степени, в какой оно заявляет о своей расовой принадлежности.

Безусловно, современные исследования телесности у По не ограничиваются одной только расовой проблематикой. Можно привести в пример феминистские штудии, правда, с одной оговоркой: По традиционно мало интересовал феминистских критиков. Как заметил Скотт Пиплз, для феминизма он слишком очевиден³; в его новеллах не составляет особого труда выделить дихотомию: мужской взгляд и женское тело, нарциссическое воображение рассказчика-мужчины и женский образ как его отражение. Еще в 1970-е

¹ Erkkila B. The Poetics of Whiteness. Poe and the Racial Imaginary // *Romancing the Shadow: Poe and Race*. P. 62.

² Цит. по: Башляр Г. Вода и грезы. С. 93.

³ Peeples S. Op. cit. 108.

годы Элен Сиксу сравнила героиню рассказов По с Олимпией из «Песочного человека» Гофмана. С одной стороны, это воплощение красоты и величия, с другой стороны – автомат, кукла (*la poupée*). Женское тело не поддается описанию, это тело фантастическое, химерическое – но при этом легко разбирается на части движимым «желанием-знанием» героем¹. В интерпретации Сиксу нетрудно увидеть следы влияния работы Лоуренса, в частности его идею вождя-деленного познания.

В американских феминистских исследованиях поднимаются, например, такие темы, как превращение женского тела в объект искусства² или «андрогинность» мужских персонажей, заявляющая о себе на уровне телесных микрознаков³. Сексизм обычно приписывается не самому По, а его повествователям, прежде всего потому, что «женскость», как утверждают исследователи, представляет собой самостоятельную и активную творческую силу в его текстах; женское начало почти всегда торжествует⁴. Начиная с 1990-х гендерная проблематика творчества По неизменно сопровождается расовой⁵.

Властные отношения между субъектом и объектом наррации, «подавление» голоса и самовыражения, насилие, осуществляемое на дискурсивном уровне, – вопросы, которые содержат, на наш взгляд, интересный и до конца не разработанный исследовательский потенциал. Ограниченность феминистского подхода заключается в имплицитном распределении гендерных ролей. Недавно Дэвид Леверенц обратил внимание на то, что драма власти и ее потери, господства и унижения в принципе характерна для прозы По. В фокусе его внимания оказывается деперсонализация тела, его фрагментация, сведение к материальному остатку независимо от пола. Правда, описанный им сценарий власти в текстах По сам Леверенц сводит к расовой проблематике и соответственно к дихотомиям: плантатор-южанин / раб, разум / тело⁶.

Другой поворот в изучении «социального тела» предлагают критики, связывающие По с современными ему историко-культурными и литературными тенденциями. Особого внимания

¹ Cixous H. Poe Re-Lu. Une Poétique du Revenir // Critique, 28 (Avril, 1972): 313.

² Person L. Aesthetic Headaches. Women and a Masculine Poetics in Poe, Melville and Hawthorne. Athens; L.: Georgia Univ. Press, 1988. P. 26–40.

³ Родерика Ашера и Огюста Дюлена. См.: Jordan C.S. Poe's Re-vision. The Recovery of the Second Story // American Literature, 59 (March, 1987): 1–19.

⁴ Person L. Op. cit. P. 47.

⁵ См., например, специально посвященный феминистской тематике номер «По Стадиз» («Poe and Women»). Poe Studies, 26, 1&2 (June / December, 1993).

⁶ Leverenz D. Poe and Gentry Virginia // The American Face of Edgar Allan Poe. P. 210–237.

заслуживают работы Джонатана Элмера. С его точки зрения, эффект, достигаемый По, как правило, рассчитан на сильное потрясение, сходное по своей силе с обмороком (syncope). Тем самым По противопоставляет себя авторам сентиментальной поэзии и прозы, прежде всего Лидии Сигурни и Хэрриэт Бичер-Стоу, и одновременно как бы конструирует тело читателя «литературы ощущений» (sensational literature), получающего наслаждение от переживания невозможного. Отталкиваясь от концепций Фрейда, Лакана и Жижека, Элмер делает По *avant la lettre* современной массовой культуры, в основе которой лежит мазохистский, по своей природе, принцип удовольствия. Что вызывает возражение, так это упрощение, по видимому, неизбежное, к которому в конечном итоге приводит данная концепция. Тексты По утрачивают какую-либо специфичность и представляют интерес лишь в качестве симптома зарождающейся массовой культуры, в то время как сам По превращается в машину по производству эффектов, наподобие голливудской индустрии¹.

Обобщения такого плана объяснимы, на наш взгляд, особым отношением к тексту, характерным для современного гуманитарного знания. Потеря автономности, прежде всего эстетической, приводит к тому, что текст утрачивает значение события, свершившегося литературного факта. Вместе с тем, интерес к социокультурным практикам эпохи, остраивающим чтение классика, можно назвать безусловной заслугой современных интерпретаций. Контекст, открытый заново или увиденный под иным углом зрения, существенно меняет привычное восприятие, разрушает стереотипы. Столкновение прозы По и Бичер-Стоу как двух разных моделей конструирования «социального тела» заведомо интереснее, чем ставшее привычным традиционное сравнение поэтики По, Ирвинга и Готорна.

В отличие от большинства современных американских критиков, нас будет интересовать не *политика* (body politics), а *поэтика* тела в рассказах По. Иными словами, как представлено тело в его текстах с помощью языковых, художественных средств – образов, метафор, типов письма, и как эти средства участвуют в создании общего эстетического эффекта, оказывают прямое воздействие на читателя. В фокусе нашего исследования характерные особенности, но также пределы репрезентации телесного, важные для понимания общих эстетических закономерностей прозы По. Несомненно, наш подход является в не меньшей степени исторически обусловлен-

¹ Elmer J. Reading at the Social Limit. Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe. Stanford: Stanford Univ. Press, 1995. См. также *ero cr.* «Terminate or Liquidate? Poe, Sensationalism, and the Sentimental Tradition» в сб.: The American Face of Edgar Allan Poe. P. 91–121.

ным, чем те, которые мы приводили выше. Он вписывается в рамки современной критической рефлексии о границах семиотики, переосмысливающей некоторые результаты постструктуралистской теории. С одной стороны, мы осознанно будем применять к рассказам По понятия и категории, возникшие сравнительно недавно: репрезентация, телесность, телесный опыт и др. Речь идет не столько о произвольном наложении на тексты прошлого языка описания другой, более поздней культуры, сколько о прагматике самого исследования, потребности в адекватном инструментарии для решения поставленных задач. С другой стороны, для нас важна реконструкция имманентного контекста – круга взглядов и представлений эпохи, предопределивших особенности репрезентации телесного в прозе По. С этой целью мы будем задействовать в том числе материал журналов и альманахов, в которых публиковались его произведения. В самом деле, бодлеровский образ возвышающегося над миром гения, ставший в наши дни культурным штампом, заставляет забыть об активной вовлеченности писателя в современную ему литературную и околосредовую жизнь.

В первой главе «Тело в пространстве видимого» представлен анализ «оптики» По как составной части моделируемой им художественной реальности. Тело другого – «внешнее» тело, в бахтинском понимании этого слова¹, – мы неизменно видим опосредованно, глазами героя-рассказчика. Его образ – результат дескриптивных практик последнего, благодаря которым оно не только «достигает письма», но и проходит (как мы можем догадаться по техникам его описания) ряд трансформаций. Эти трансформации далеко не «невинны». За ними скрывается волевое усилие рассказчика, утверждающего собственное видение и авторитетное слово, шире – культурные механизмы, переводящие насилие (подавление самовыражения, садизм и т.п.) в вербальный, дискурсивный план. Однако в самом процессе рассказывания повествователь, замещающий тело объектом искусства (картиной, статуей, комбинацией артефактов, вещью), то и дело «осекается», «проговаривается», невольно позволяя герою или героине заявить о себе на письме, преодолеть объектность своего образа. Невозможность полностью,

¹ М. М. Бахтин вводит разграничение внутреннего тела («тяжелой плоти», совокупности внутренних «органических ощущений, потребностей и желаний») и внешнего тела как тела другого или «моего» тела, увиденного глазами другого: «тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в другом, его признании и формирующей деятельности». Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 126–129.

без остатка «перевести» тело в «читаемый», умопостигаемый текст в свою очередь создает эффект скрытого противодействия, напряжения, зазора между интенцией повествователя (или самого повествования) и его «предметом».

Вместе с тем, именно такой режим наблюдения и рассказывания, за которым скрывается не только желание власти, но и страх утратить собственную идентичность, оказывается единственно возможным. Во второй главе «Телесный коллапс и обрыв повествования» речь пойдет о визуальной и вербальной травме, переживаемой рассказчиком в тот момент, когда его семиотические усилия резко и неожиданно дают сбой, тело заявляет о себе вопреки навязываемым ему смысловым моделям — ценой саморазрушения, распада, обретения нового, не поддающегося описанию, качества. Для нас важно зафиксировать переход от дистанции, которая создается в том числе при помощи опосредования речи «готовыми» дискурсивными моделями, к невыносимой, невозможной близости, производящей эффект «жуткого», не только оставляющей финал открытым, но и делающей дальнейшее рассказывание немыслимым.

Наконец, в третьей главе «Поэтика ощущений» мы обратимся к еще одной миметической модели, характерной для рассказов По. Внутреннее телесное переживание или ощущение заявляет о себе опять-таки при помощи готовых метафор и образов, проецируется в привычные знаковые системы, в иных случаях — замещается знаком. Но в этом (само)проецировании угадывается особая, чуждая нарративному порядку модель смыслообразования. Тело не только не поддается объективации, но и «заражает», «инфицирует» повествователя, видоизменяя само повествование и наделяя его особым, суггестивным качеством. Границы между внутренним и внешним, «моим» и «чужим», дискурсивным и соматическим стираются. Симпатические отношения между телами метафорически проецируются на отношения между читателем и рассказчиком, читателем и автором, в результате чего возникает образ «заразного» текста. Потеря идентичности, нарушение приватного пространства самого рассказчика в этих случаях происходит как бы незаметно, ненавязчиво и вместе с тем ощутимо о себе заявляет. Здесь можно говорить уже не о пределах и границах репрезентации, но о постоянном нарушении, пересечении границ: повествователь и воплощает свое/чужое состояние в текстовой форме, и сам оказывается им «захвачен» настолько, что может только с трудом или вообще не может от него дистанцироваться. Если в первых двух главах мы постараемся обозначить отличительные черты романтического телесного канона и нового понимания визуального, в третьей главе тексты По будут со-

отнесены с физиологическим и медицинским дискурсом XVIII столетия, продолжавшим оказывать существенное влияние на взгляды его современников.

Несколько слов следует сказать о корпусе произведений, к которому мы обратимся. Особенностью книги является тематическая и проблемная классификация рассказов, а не хронологическая. Нарушение хронологической последовательности в работе об отдельном авторе – вещь довольно уязвимая и требующая пояснения. В 50–80-е гг. XX в., когда складывалась такая дисциплина, как Поведение, было едва ли не обязательным начинать любую монографию о По с обзора его поэзии и заканчивать анализом его философской поэмы «Эврики» (*Eureka*, 1848), написанной за год смерти. Таким образом, выстраивалась эволюционистская модель, предполагающая последовательное и поступательное развитие. От поэзии «раннего» По – к прозе «зрелого», от первых опытов – к кульминации творческого пути¹. В последние годы исследователи отходят от этой непреложной схемы, следуя ряду соображений. Переход По от поэзии к прозе далеко не столь безусловен, как принято думать, если учесть, например, тот факт, что По продолжал публиковать стихотворения до конца жизни. Он писал значительно меньше поэтических произведений (хотя самое известное из них – «Ворон» – было написано в 1845 г.), но продолжал позиционировать себя как поэт за счет перепечатки старых вещей. В глазах современников он оставался писателем и поэтом². Наконец, сама идея творческой эволюции вызывает вполне законные возражения. Можно сказать, что в 1840-е гг., во многом под влиянием редакторов и друзей, По стал больше писать на американские темы и отошел от «германской» традиции, в следовании которой его не раз упрекали³. Тем не менее, говорить о существенных изменениях творческого метода, значимых для нашей темы, мы бы не стали. В рассказах По, как раз напротив, нередко повторяются (а не преодолеваются) похожие сюжетные схемы; его

¹ В отечественном литературоведении примером такого критического подхода остается глубокое, не утратившее своей актуальности исследование Ю.В. Ковалева: Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Худ. лит., 1984. Обзор творческого наследия По предпринят и А. М. Зверевым во II т. Истории литературы США (ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 172–221).

² Сошлемся здесь на недавнее исследование Мередит МакГилл: McGill M. *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834–1853*. Philadelphia: Philadelphia Univ. Press, 2003. P. 149–151.

³ Также По работал над стилем, пытаясь писать проще. Одним из лучших исследований о По, затрагивающим в том числе тему эволюции стиля и тематики его новелл, по-прежнему остается книга Майкла Аллена: Allen M. *Poe and the British Magazine Tradition*. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1969.

письму скорее свойственны самоцитация, отсылки к собственным, более ранним текстам.

При жизни По его рассказы, как и стихотворения, циркулировали в периодике независимо от даты их написания: более ранние перемежались с более поздними. Издательская практика того времени то и дело нарушала хронологию. Любопытно, что и сам писатель, например, в сборнике «Гротески и арабески» компоновал новеллы произвольно, в ряде случаев следуя формальному принципу соположения текстов. Например, По размещает друг за другом рассказы, казалось бы, совершенно далекие по смыслу и тону — гротеск «Человек, которого изрубили в куски» («The Man that Was Used Up») и готическую новеллу «Падение дома Ашеров» («The Fall of the House of Usher»). Очевидно, По выбрал такую последовательность потому, что последние фразы обоих рассказов, выделенные в сборнике графически, совпадают с названием каждого, указывая тем самым на игровой, условный характер письма (в моде того времени, как известно, были анаграммы): «Brevet Brigadier General John A. B. C. Smith was the man — THE MAN THAT WAS USED UP»; «...and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher"»¹.

Оговорив, что проблемный момент для нас важнее хронологического, следует также извиниться, по примеру Мари Бонапарт, за ряд вынужденных повторов и возвращений к одним и тем же текстам, что продиктовано, правда, не монотонностью и повторяемостью письма По, но семантической емкостью и многоаспектностью некоторых его новелл. Наконец, в фокусе нашего внимания — рассказы По (преимущественно его готические и фантастические новеллы, хотя гротескам отведена отдельная глава). За рамками детального рассмотрения остаются стихотворные тексты, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» и «Эврика»; точно так же мы не претендуем и на охват всех рассказов. Наша цель — нащупать определенную логику в репрезентации телесного, далеко не обязательную для каждого текста По, но все же достаточную, чтобы объяснить характерные «эффекты» его прозы. Остается только надеяться, что этот вынужденный пробел нашей книги будет восполнен в новых исследованиях.

¹ Poe E. A. The Tales of Grotesque and Arabesque. V. I.

ТЕЛО В ПРОСТРАНСТВЕ ВИДИМОГО

Lo! in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand!¹

Edgar Allan Poe.

Был ли По фланером?

Герой рассказа Эдгара По «Человек толпы» («The Man of the Crowd», 1840) сидит у окна в лондонской кофейне осенним вечером. Несколько месяцев он был болен и теперь находится в состоянии «острейшей восприимчивости», испытывая «пытливый, но спокойный интерес ко всему» (372). С сигарой в зубах он просматривает газетные объявления, наблюдает за разношерстной компанией собравшихся в зале и изредка глядит сквозь задымленные стекла наружу. Когда зажигаются фонари, он погружается в созерцание улицы, начиная «с пристальным вниманием разглядывать бесчисленное разнообразие фигур, одежд, осанок, походок, обликов и выражений лиц» (373). Свои суждения о проходящих он основывает на случайно подмеченных физиологических деталях: игроки опознаются по большому пальцу, отстоящему от ладони под прямым углом, денди — по длинным локонам, пьяницы — по толстым чувственным губам, карманники — по ширине обшлагов. По мере того, как темнеет, свет газовых фонарей становится слепящим и неровным; от зрелища стремительной жизни начинают болеть глаза. Герой все больше во-

¹ Poe E. A. The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe. N.Y.: The Modern Library, 1938. P. 1017. В дальнейшем цитаты из произведений По будут даны по этому изданию с указанием страниц в тексте в квадратных скобках. Тебя я вижу в блеске окон // С лампадой мраморной в руке (Пер. Р. Дубровкина). По Э. А. Стихотворения. М.: Радуга, 2003. С. 106.

влекается в происходящее, его захватывает увиденное, ему начинает казаться, что бросив лишь один взгляд на прохожего, он может прочесть историю долгих лет.

На примере этого небольшого фрагмента можно изучать то, что в исследованиях современности (modernity) обозначается как кризис классической системы репрезентации или смена визуальной парадигмы на рубеже XVIII и XIX вв. Наблюдение становится частным опытом, случайным, фрагментарным, зависимым от произвола конкретной ситуации или состояния. Больше нет единой, или унифицированной позиции наблюдающего субъекта, которая обеспечивала бы надежность и объективность видения¹. Между глазом и зрением возникает множество «помех»; в процесс восприятия вмешиваются болезнь, выздоровление, сигарный дым, газовое освещение улиц, усталость, эйфория, сутолока и шум кафе. В то же время наблюдатель вооружается правилами чтения реальности, будь то френология, физиогномика или медицинское описание симптома. Он изучает толпу с авторитетностью знатока, подмечая отдельные, «читаемые» детали.

Герой, подчеркнем, сидит с газетой на коленях и просматривает газетные объявления. Столь же беглому просмотру подвергаются первые потоки прохожих – деловые люди и клерки, внешний вид которых точная копия [exact fac-simile, 476] того, что считалось бон тоном двенадцать или одиннадцать месяцев назад. От скучной и устаревшей информации он переходит к более интересным социальным типажам, сенсационному «материалу» бульварной прессы и газетных приложений – карманникам, игрокам, профессиональным нищим, проституткам, пьяницам. Нищие-профессионалы угрожают беднякам более достойным, «которых одна лишь крайняя нужда погнала на вечерние улицы за подаванием»; скромные девушки «со следами» отшатаются от наглецов; проститутка напоминает статую из паросского мрамора, набитую нечистотами (375). Перед нами – характерные штампы модной в то время социально-обличительной

¹ О визуальности в последние несколько десятилетий было написано множество работ, из которых мы бы выделили исследование Джонатана Крэри: Crary J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. and L.: MIT Press, 1992; сб. ст. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Ed. D. M. Levin. Berkeley and LA: L.: California Univ. Press, 1993. Полезной представляется обзорная кн. Мартина Джея: Jay M. *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California Univ. Press, 1993. Из исследований на русском языке – это кн. М. Б. Ямпольского: *Наблюдатель. Очерки истории видения*. М.: Ad Marginem, 2000; *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996; *О близком (Очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

публицистики и литературы. Пьяницы, «выписывающие ногами вензеля», «с дикими, омерзительно красными глазами» (375–376) – узнаваемые персонажи «рассказов трезвости» (temperance tales), которые наводняли американские периодические издания 1830–1840-х гг.¹ Увиденное незаметно подменяется «готовым» газетным текстом, с риторикой которого Эдгар По, профессиональный журналист, был хорошо знаком².

Опора на газетный дискурс не мешает герою «Человека толпы» представить городскую жизнь как откровенную фантасмагорию. Топография Лондона, знакомого По лишь по детским воспоминаниям, сильно искажена, на что сетовали английские рецензенты. Автор рецензии в «Блэквудз мэгэзин» недоумевает, почему По не мог обзавестись обыкновенной картой и путеводителем. «Ни один из старожилов не найдет ярко освещенную площадь, по которой прогуливаются толпы горожан [например, в отличие от Невского Проспекта у Н.В. Гоголя – А.У.]»³. Образ наводненной народом площади отсылает скорее к литературной традиции изображения Лондона: преувеличенная многолюдность английской столицы была общим местом в американской эссеистике того времени⁴. Город, где сменяют друг друга бесчисленные людские потоки – деталь, своей гротескностью поразившая Вальтера Беньямина: «Действия [горожан] предстают еще более лишенными человеческих свойств из-за того, что у По упоминаются только люди. Если толпа останавливается, то это происходит не из-за того, что ей мешают экипажи, – о них нет ни слова, – а из-за того, что путь ей преграждают другие толпы»⁵.

Прохожие четко поделены на «шеренги», социальные и профессиональные касты – в традициях современной По городской литературы⁶. Но здесь социальная стратификация толпы опять же доведена до гротеска. Например, так наблюдатель изображает клерков: «Все они были лысоваты, у каждого правое ухо, оттого что за него часто

¹ Обычно – назидательные истории о том, как алкоголь толкает на стезю порока и преступления, с характерной риторикой и типажам.

² Другим важным источником для По были урбанистические зарисовки Ч. Диккенса. См. Rachman S. «Es lässt sich nicht schreiben». Plagiarism and «The Man of the Crowd» // The American Face of Edgar Allan Poe. P. 49–87.

³ Blackwood's Edinburgh Magazine, 63 (Nov., 1847): 585.

⁴ См. об этом в работе Даны Бранда: Brand D. The Spectator and the City in 19th-Century American Literature. Cambridge, England; N.Y.: Cambridge Univ. Press, 1991. P. 69.

⁵ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. СПб.: Symposium, 2004. С. 105.

⁶ Мы имеем в виду прежде всего известный роман Джорджа Фостера «Срезы Нью-Йорка»: Foster G. New York in Slices: by an Experienced Carver, Being the Original Slices Published in the N. Y. Tribune. N.Y.: W. F. Burgess, 1849.

закладывали перо, странным образом оттопыривалось. Я заметил, что все они снимают и надевают шляпу обеими руками и носят часы, снабженные короткими и массивными золотыми цепочками старинного образца» (374–375) (курсив мой. – А.У.). Тела, выхватываемые взглядом из толпы, напоминают автоматы или заводные механизмы. Взгляд героя – это взгляд отчуждающий, гротескно преувеличивающий и деформирующий увиденное.

«Человек толпы» Эдгара По не случайно вошел в историю культуры как один из первых текстов о *фланере*, благодаря статье Шарля Бодлера «Художник современной жизни» (“Le Peintre de la vie moderne”, 1863) и работам Беньямина о Бодлере¹. Сразу же оговорим, что само понятие фланера довольно противоречиво и неясно; как и, например, «богема», оно «совмещает в себе смысл, который не поддается прямой дешифровке», провоцируя «некий нечеткий собирательный образ»². Фланер – предельно внимательный и в то же время праздный прохожий, изучающий городскую толпу без какой-либо цели. Точность его наблюдения не препятствует фантазированию, привнесению в увиденное нереального и гротескного. Скорее «читая», чем созерцая, он наделяет детали значением. По отношению к толпе он занимает отстраненную и даже высокомерную позицию, но сам в любой момент может оказаться «затянутым в ее водоворот»³ или попасть «под прицел» чужого взгляда. В то же время он больше увлечен, чем одержим; любопытен, чем заинтересован.

В наблюдателе По нетрудно узнать фланера. Однако стоит попытаться установить временные границы самого феномена, как возникнет вероятность разночтения. Если вслед за Беньямином ограничивать фланерство Парижем времен Третьей Республики, то «Человек толпы» будет слишком ранним, как бы несвоевременным текстом⁴. Если же сдвигать границу вниз, до 1806 г., как

¹ Это незавершенная кн. «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма», а также ее существенно переработанный и сильно сокращенный вариант, опубликованный при жизни автора: «О некоторых мотивах у Бодлера». Обе работы см. в указ. выше изд.

² Говоря словами О. В. Аронсона: Аронсон О. В. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Прагматика культуры, 2002. С. 13.

³ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. С. 195.

⁴ Что отчасти объясняет неоднозначность и внутреннюю противоречивость интерпретации Беньямина: в «Шарле Бодлере» он называет героя «Человека толпы» фланером – в «Некоторых мотивах» утверждает прямо противоположную мысль. Ср.: «Этот неизвестный и есть фланер как таковой. Так понимал его и Бодлер, назвавший фланера в своем эссе о Гисе “l’homme des foules” [человеком толпы]» (Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. С. 98). «Бодлеру нравилось ставить знак равенства между человеком толпы, по следам которого рассказчик По движется по ночному Лондону, и типом фланера. В этом с ним нельзя согласиться. Человек толпы – не фланер» (О некоторых мотивах у Бодлера. С. 199).

Присцилла Паркхерст Фергусон¹, или до начала XVIII в., как Дана Бранд², то рассказ По уже окажется вписанным в определенную историко-культурную и литературную традицию. Более того, как настаивает Бранд, «Человек толпы» был одним из многочисленных текстов о фланерстве в рамках самой американской литературы. Очерки городской жизни в похожем стиле писал друг По, известный литератор Натаниэль Паркер Уиллис; образ наблюдателя-фланера мы встречаем, например, в романе Натаниэля Готорна «Блайтдейл» (*The Blithedale Romance*, 1852), герой которого, Майлз Ковердейл, с непринужденным любопытством, покуривая сигару, рассматривает прохожих из окна бостонского отеля³. В таком случае герой По – это скорее исчезающий со сцены американской городской жизни фланер. В романах о тайнах Бостона, Нью-Йорка или Филадельфии в духе Эжена Сю, ставших необычайно популярными в 1840–1850-е гг., его заменит герой-обличитель, борец с несправедливостью и социальным злом⁴. В новеллистике самого По – детектив Огюст Дюпен, придуманный в том же, 1840-м г. Знаменитого сыщика, хотя и читающего город как текст, никак нельзя назвать праздным, незаинтересованным наблюдателем: он раскрывает преступления и сотрудничает с префектом полиции⁵.

Правда, и герой-наблюдатель «Человека толпы» на поверку не вполне соответствует очерченному выше собирательному портрету фланера. В этой связи нам представляются важными два наблюдения Бенямина, указывающие в том числе и на неоднозначность его собственного суждения о фланере в «Человеке толпы». Во-первых, изображение толпы в рассказе По совершенно лишено «непосредственности зрительного впечатления»⁶. По представляет город настолько гротескным, что он перестает быть городом под взглядом

¹ Ferguson P. *Flâneur On and Off the Streets of Paris* // *The Flâneur*. Ed. K. Tester. L.; N.Y.: Routledge, 1994. P. 24.

² Brand D. Op. cit. P. 12–13.

³ Пример Бранда: Ibid. P. 11.

⁴ Например, «бестселлер» Джорджа Липпарда о «тайнах Филадельфии»: Lippard G. *The Quaker City: or, The Monks of Monk Hall. A Romance of Philadelphia Life, Mystery, and Crime*, опубликованный впервые в 1844–1845 гг. «Бостонские тайны» раскрывал Джордж Томпсон в романах: Thompson G. *Venus in Boston* и *City Crimes* (вышли в 1848 г.). Романы о Нью-Йорке писали Дж. Фостер, Дж. Липпард, Дж. Томпсон и др. «Парижские тайны» самого Сю были опубликованы в Соединенных Штатах в 1843 г., как приложение к журналу «Нью юрлд». О нетождественности героя-рассказчика таких романов фланеру убедительно пишет Ханс Бергман: Bergmann H. *God in the Street. New York Writing from the Penny Press to Melville*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1995. P. 56.

⁵ Можно согласиться с Даной Брандом в том, что фланер – это протодетектив По, однако сам детектив фланером, конечно, уже не является.

⁶ Бенямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. С. 103.

наблюдателя: его описание позволяет вообразить, что будет с фланером, если «отобрать у него среду, к которой он принадлежит»¹. Во-вторых, в «человеке толпы» «маниакальная одержимость» уступила место свойственной фланеру «беспечности»². Это замечание, которое Бенъямин относит к таинственному старику, ошибочно интерпретируя высказывание Бодлера³, не в меньшей, если не в большей степени подходит и герою-наблюдателю. Последний в конце концов покидает свое место у окна кофейни и пускается в погоню за поразившим его стариком, движимый не столько любопытством, сколько одержимостью самого преследования.

Стоит герою столкнуться с явлением, которое представляет собой «излишек» смысла по отношению к выстраиваемой им системе, как он временно утрачивает способность к рефлексии. В самом деле, старик не подходит ни к одной из очерченных социальных каст и одновременно подходит ко всем сразу:

Пока я пытался за краткий миг моего первого взгляда хоть как-то разобраться в полученном впечатлении, в голове моей парадоксально возникли представления об осторожности, обширном уме, нищете, скряжничестве, хладнокровии, злобности, кровожадности, злорадстве, веселости, крайнем ужасе, бесконечном – глубочайшем отчаянии. Я почувствовал несказанную взволнованность, изумление, одержимость (376–377).

Более того, плутая по улицам и переулкам ночного Лондона, оба – и преследователь, и незнакомец – подчиняются его лихорадочно-му, судорожному ритму: на одной из улиц наблюдатель даже замечает, что по телу старика проходит судорога. Непогода заставляет героя вновь вспомнить о болезни: «застарелая лихорадка делала влажность воздуха особенно приятною» (377). Он обвязывает рот платком – деталь, наряду с бесшумными каучуковыми галошами, подчеркивающая его сходство с детективом. Но и старик, по всей очевидности, страдает тем же недугом: «Я увидел, что, смешиваясь с толпой, старик жадно вобрал в себя воздух, как бы задыхаясь» (379). В рассказе происходит миметическое удвоение персонажей, что позволяет американскому исследователю Роберту Байеру гово-

¹ Бенъямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. С. 199.

² Там же. С. 199.

³ См. анализ этой ошибки, например, в кн. Rignall J. *Realist Vision and the Strolling Spectator*. L.; N.Y.: Routledge, 1992. P. 13.

ритель об «энергии толпы» как о «заражении», трансформирующем видение героя-наблюдателя¹.

Сама толпа, которую герой делил на страты и «читал» по заданным правилам как газетную полосу, теперь совершенно исчезает из поля зрения. Контур видимого перестают быть четкими; людская масса превращается в текучую и неясную, безликую субстанцию, смешавшись с дождем и туманом. «Над городом навис густой и сырой туман, перешедший в непрерывный крупный дождь... Все тотчас переполюсовались и попрятались под бесчисленными зонтиками. Колыхания, толчея, гомон удесятились» (377). Жизнь города теперь описывается через образы нарастающего и убывающего потока: «Второй поворот вывел нас на ярко освещенную площадь, где кипела жизнь... Все еще ярко горел газ; но хлестал свирепый дождь, и народу было мало... Зрители хлынули на улицу...» (378–379).

Рассказ, таким образом, условно распадается на две части, соответствующие двум различным моделям репрезентации урбанистического пространства. В первой герой наблюдает, объективируя видимое при помощи различных техник «чтения» и под «действием планомерно искажающей фантазии». Во второй, захваченный преследованием старика, он теряет способность к наблюдению; удвоение, «заражение», растворение в людском потоке грозят превращением самого наблюдателя в «человека толпы»: и в притчевом контексте новеллы, и на уровне телесно-миметических процессов, которые начинают управлять повествованием. Вместо городской среды, «приватного пространства» для фланера, в рассказе есть нездоровая атмосфера. Ее флюиды лишают рассказчика возможности одновременно или попеременно поддаваться очарованию толпы и сохранять дистанцию, фланировать в настоящем смысле этого слова. Правда, в финале герой все же находит в себе силы прекратить преследование и даже произнести моральную сентенцию: «Старик, – сказал я себе, – олицетворенный дух глубокого преступления. Он отказывается быть один. Он – человек толпы» (381). Эта фраза, однако, есть не что иное, как признание собственного бессилия (старик – «книга, которая не позволяет себя читать»: 372), отчаянная попытка обратиться за помощью к дидактической риторике, о которой наблюдатель на время забывает.

¹ Энергия толпы, по Байеру, проникает в героя и трансформирует его способ видения («the energy of the crowd as it enters into and transforms his mode of viewing»). Byer R.H. *Mysteries of the City: A Reading of Poe's «The Man of the Crowd»* // *Ideology and Classic American Literature*. Eds. S. Bercovitch and M. Jehlen. N.Y.: Cambridge Univ. Press, 1986. P. 241.

Перед нами – и создание, и разрушение фланерства как модели: герой По теряет необходимое для фланера равновесие, способность балансировать на грани; восстановление равновесия становится возможным только ценой отказа от наблюдения. Видение, зависимое от вмешательства внешних по отношению к нему процессов и обстоятельств, ненадежно; положение наблюдателя крайне неустойчиво: окно кофейни буквально обозначает собой границу, за которой оказывается невозможно объективировать видимое. Чтобы наблюдать, герою нужна дистанция (кофейня / толпа) и «рамка» (задымленные оконные стекла). За современными моделями наблюдения, к которым По – на удивление чуткий к новым веяниям художник – активно прибегал, угадывается одна и та же схема: визуальное «перепиывается» как читаемый по заданным правилам текст, опосредуется «готовым» изображением или словом; тем самым преодолевается опасность слишком близкого, «бесперспективного» зрения, говоря словами М. М. Бахтина¹. Как видит герой По? На этот вопрос мы постараемся ответить, обратившись к пасторальям и рассказам с мотивом оптического обмана.

Пастораль и панорама

Городской пейзаж для По – скорее исключение, чем правило, несмотря на то, что его собственная жизнь была связана прежде всего с городом: зарабатывая на жизнь журналистикой и редакторским делом, он циркулировал между Ричмондом, Филадельфией, Бостоном и Нью-Йорком – центрами культурной и литературной жизни того времени. В американской литературе 1830–1840-х гг. с жанром городского очерка соперничала традиционно более влиятельная в Соединенных Штатах пасторальная традиция. Неудивительно, что и По в своих новеллах о природе охотно использует пасторальные мотивы полусна, уединения, «золотого века», райского сада. В отличие от города, где бродят неприкаянные души и совершаются преступления, перед нами открывается идиллическое пространство грез наяву. «Понемногу усыпленный зноем, я доверился медленному течению и погрузился в некий полусон, унесший меня к Виссахикону давно минувших дней – того “доброго старого времени”, когда еще

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. С. 47. Модель «бесперспективного» (максимально приближенного, лишённого какой-либо дистанции) зрения использует в кн. «Наблюдатель» и М. Б. Ямпольский.

не было Демона Машин, когда пикники были неведомы, “водные угодья” не покупались и не продавались и когда по этим холмам ступали лишь лось и краснокожий»¹.

Вместе с тем, на традиционную пасторальную образность у По накладываются новые визуальные модели и техники. Это хорошо видно на примере самого известного рассказа этого жанра, «Поместье Арнгейм» («The Domain of Arnheim», 1838), в котором описывается земной Эдем, созданный по замыслу и плану героя – получившего баснословное наследство мистера Эллисона. Унаследованные средства герой вкладывает, к удивлению своих знакомых, в декоративное садоводство, предпочитая его всем прочим искусствам. Эллисон убежден, что природный ландшафт, созданный для созерцания ангелов, несовершенен с «человеческой» точки зрения. Геологические нарушения, то есть нарушения форм и цветовых сочетаний, не только некрасивы, но и предвещают уготованную человеку смерть. Высокая задача героя состоит в том, чтобы приспособить «прямые и энергичные усилия Природы» к «глазам, что должны увидеть их на земле», сглаживая и исправляя дефекты земной поверхности. «Не сыщется в действительности райских мест, подобных тем, что сияют нам с полотен Клода... Если составные части и могут по отдельности превзойти даже наивысшее мастерство живописца, то в размещении этих частей всегда найдется нечто, могущее быть улучшенным» (558). Свою эстетическую и метафизическую программу Эллисон воплощает на практике, в создании совершенного поместья.

Арнгейм открывается для публики после смерти Эллисона, что позволяет герою-рассказчику описать его визит. Посетитель поместья, по наблюдению Т.Д. Венедиктовой, «похож на посетителя панорамы или диорамы – популярнейших во времена По зрелищных аттракционов»². Как отмечает М. Б. Ямпольский, «к середине XIX в. диорамы стали одним из главных кодов восприятия природы с непременной фиксацией световых эффектов и трансформаций. Природа в глазах “зараженных” транспарентным сознанием превратилась в зрелище с четко отмеренным временным ресурсом, вроде сеанса»³. В самом деле, в новелле По мы находим описание природы в буквальном смысле как *зрелища* и как *сеанса*: анонимный визитер при-

¹ Из рассказа По «Лось. (Утро на Виссахиконе)» – «Elk. (Morning on the Wissahickon)», 1844. С. 795.

² Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски. Дискурс торго в словесности США XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 170.

³ Ямпольский М. Б. Наблюдатель. С. 83.

ближается к поместью по воде сначала в лодке, потом в ладье; его путешествие представляет собой ряд сменяющих друг друга, в том числе световых эффектов, временная последовательность которых строго подчинена воле их создателя.

В «Поместье Арнгейм» встречаются обычные мотивы транспарентной живописи — облака и закат. Мы читаем, например, что дверь из отполированного золота отражает лучи «к тому времени стремительно заходящего солнца, от чего весь окрестный лес как будто охвачен огненными языками» (568) (курсив мой. — А.У.). Закат, таким образом, становится тщательно продуманным моментом «сеанса»: он наступает в строго определенное время, не раньше и не позже, чтобы своим эффектным отражением поразить зрителя. Облака, как и положено облакам в панорамах и диорамах, отличаются подчеркнутой декоративностью и одновременно выступают в роли прозрачного покрывала: «...Пока взор скользил вверх по многоцветному склону от резкой черты, отмечавшей границу его с водою, до его неясно видной вершины, растворенной в складках свисающих облаков, то, право, трудно было не вообразить панорамический поток рубинов, сапфиров, опалов и золотых ониксов, беззвучно низвергающихся с небес» (566). «Панорамический поток» — это и греза, и заготовленный эффект («трудно было не вообразить»). Красота удваивается наложением двух изображений: посетитель видит и «многоцветный склон», и поток драгоценных камней одновременно.

Беньямин сравнивал изображение толпы в «Человеке толпы» с машинерией луна-парка: «В описании По предвосхищено то, что стал делать позднее своими аттракционами луна-парк, превращающий маленького человека в клоуна-эксцентрика»¹. Т. Д. Венедиктова остроумно назвала Арнгейм Эллисон-лэндом: «Во всяком случае, подыскивая площадку для будущего парка, Эллисон останавливает выбор не на отдаленных “тихоокеанских островах”, а на местности “невдалеке от многолюдного города”»². Взамен пасторального уединения — прагматика потенциального коммерческого предприятия. Безымянный посетитель Арнгейма попадает в полную зависимость от чужого зрения. «Правильное» восприятие пейзажа заранее навязано ему художественным видением мистера Эллисона и повествователя; в конце концов он полностью теряет ориентацию в лабиринтном пространстве Арнгейма. Эффект «аттракциона» возникает за счет введения темпоральности в описание: следующие друг за

¹ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. С. 105.

² Венедиктова Т. Д. Указ. соч. С. 171.

другом картины природы поставлены в зависимость от процесса их восприятия, причем восприятия не спонтанного, но строго регламентированного заранее.

Эксперименты По с новыми визуальными техниками, в которых на первый план выходит временной фактор и производство эффектов, были удивительно созвучны его пониманию художественного восприятия. Чтение как нерефлексивный, строго ограниченный временными рамками опыт, цель которого – испытать на себе задуманный автором эффект, мыслилось Эдгаром По как подобие сеанса. При этом авторский замысел должен «работать» безотказно, уподобляясь механизму или машине. Не случайно «Поместье Арнгейм» традиционно рассматривается как эстетический манифест По, разработавшего собственную теорию или «философию» творчества.

Фантазмагорическое зрелище в финале «Поместья Арнгейм» («полуготическое, полумаавританское нагромождение, волшебное парит в воздухе, сверкает в багровых закатных лучах сотнею террас, минаретов и шпилей и кажется призрачным творением сильфид, фей, джиннов и гномов» (568)) заставляет вспомнить другую панораму – ту, которая открывается перед Огастесом Бедлоу, персонажем «Повести Скалистых гор» («The Tale of the Ragged Mountains», 1844).

Герой новеллы По путешествует осенью в районе Скалистых гор близ виргинского города Шарлотсвилля. Окружающая природа поражает его своей угрюмостью и запустением, горы покрывает густой туман. В описании природного ландшафта неслучайно отсутствуют пасторальные мотивы: прогулка предвещает скорую смерть героя, которую он переживает дважды, сначала в грезе, потом на самом деле. Гористая местность, протяженность равнин, запустение отличают пейзаж в «Повести Скалистых гор» от обычных пасторальных зарисовок По.

Неожиданно туман рассеивается, и герой к своему величайшему удивлению обнаруживает за ним индийский город Бенарес.

С того места, высоко над городом, где я стоял, мне был виден каждый его уголок и каждый закоулок, словно вычерченные на карте... Куда ни глянешь – мешанина балконов, веранд, минаретов, часовен и навесных башенок, покрытых причудливой резьбой (702).

Экзотический город изображается как огромное живописное полотно. Панорамный вид сочетается с отдельными, выхваченными глазом фрагментами и деталями, которые было бы невозможно ни обозреть все сразу, ни разглядеть с занимаемого Бедлоу наблюдательного пункта. Это флаги и паланкины, носилки со знатными дамами под покрывалом, слоны в пышном убранстве, причудливо изваянные идо-

ды, барабаны, флажки, гонги, тысячи людей в желтых и черных тюрбанах, разукрашенные лентами быки, мириады священных обезьян, крытая тростником хижина, девушка с кувшином на голове...

Бедлоу спускается вниз и очень быстро вовлекается в панорамное «зрелище» на правах участника происходящих в городе событий. Его подхватывает людской поток, из которого он выходит уже английским офицером Олдебом. Олдеб сражается с восставшими индийцами и погибает, убитый отравленной стрелой. Бедлоу описывает его / свой труп со стрелой в виске и с сильно вздувшейся обесображенной головой, в то же время замечая: «Всего этого я не видел – я это чувствовал» (705). Наблюдение сменяется вовлеченностью, в ходе которой герой не только теряет способность к рефлексии, но и полностью утрачивает собственное «я».

В новелле дана двойная мотивация экзотической грезы героя. Бедлоу, которого беспокоят тяжелые приступы невралгии, регулярно принимает морфий. В Скалистые горы он отправляется, приняв большую дозу за утренним кофе. В первой половине XIX в. опиаты были частью повседневной медицинской практики¹. Но тогда же наркотические галлюцинации стали предметом описания и осмысления, начиная с «Исповеди курильщика опиума» Томаса де Квинси («Confessions of an English Opium-Eater», 1822), причем нередко они ассоциировались с экзотическим Востоком, откуда, в основном из Турции, но также из Индии и Китая, поставлялся наркотик. Вместе с тем, как следует из развязки, все увиденное и пережитое героем оказывается синхронно сделанной записью его врача-месмериста доктора Темплтона. В то время, как Бедлоу путешествует в горах, Темплтон подробно описывает события, которые произошли с его погибшим в Бенаресе другом Олдебом. Врача и пациента связывает сильный месмерический гарпорт, что делает возможным подобный поворот сюжета. На галлюцинацию Бедлоу накладывается текст; последовательность его грез определяется последовательностью письма. Визионерский опыт, *post factum* опосредованный его изложением, объясняется эффектом подобия гипнотического «сеанса» на расстоянии.

Если посетитель поместья Арнгейм – в сущности, любой, *everyman* – лишен голоса и имени, то рассказ Бедлоу, как выясняется, это всего лишь *пересказ* записанной Темплтоном истории о погибшем в бою с индийцами английском офицере Олдебе, тогда как его имя – анаграмма имени последнего: Бедлоу) – Олдеб. Отчуждение героя от

¹ См., например: *Opium and the People: Opiate Use in Nineteenth-Century England*, Eds. V. Berridge and G. Edwards. L.: A. Lane; N.Y.: St. Martin's Press, 1981. P. 21–33.

наррации, пусть даже ретроспективное, симптоматично. Безвольный зритель, в отличие от наблюдателя, становится частью оптического или галлюцинаторного «механизма», лишаясь права на самостоятельное выражение своего опыта.

В «Повести Скалистых гор» слово, сперва рукописное – Темплтона, а потом и печатное (типографская опечатка в некрологе¹), торжествует над телесным опытом наблюдателя-визионера. Зрительные образы неотделимы от опосредующего их текста, который накладывается на них как палимпсест. На наш взгляд, здесь необходимо учитывать один немаловажный культурный факт. Большинство пасторалей По были написаны на заказ, как иллюстрации к журнальным гравюрам. Издатели обычно заказывали авторам стихотворение, эссе или рассказ к гравюрам (а не наоборот) потому, что последние стоили намного дороже. Подобная журнальная практика уже диктовала дополнительный характер отношений между вербальным и визуальным материалом. Текст, предлагаемый читателю, был опосредован тем живописным изображением, которое он иллюстрировал: гравюра выступала в роли «экрана» между описанием и референтом. В «Повести Скалистых гор» По переворачивает эту модель с ног на голову: письмо лишается своего прикладного характера, не комментируя, но формируя «зрелище», в буквальном смысле диктуя последовательность грез. Не «картинка» подчиняет себе слово, но слово – «картинку». «Повесть Скалистых гор», таким образом, становится антипасторальным рассказом еще и потому, что бросает вызов модному жанру. Вынужденный писать литературные «иллюстрации» из-за денег², По мечтал упразднить эту практику в задуманном им журнале «Стилос» (Stylus)³ – проект, которому не суждено было осуществиться. Не удивительно, что на сделанном самим автором эскизе обложки «Стилоса» изображена рука, чертящая греческое слово «Aletheia» (истина) на листе бумаги.

¹ В некрологе, где говорится, что Бедлоу умер от ядовитой кровожорки (ср.: Олдеб погиб, сраженный ядовитой, змеевидной стрелой), опускается последняя буква его имени. «...Что же такое Бедлоу без буквы "y" на конце, как не фамилия Олдеб, написанная наоборот?» – восклицает рассказчик (707). Тожество Олдеба и Бедлоу становится окончательным только благодаря типографской опечатке.

² Это, например, пасторали «Остров Феи», 1841) и «Лось. (Утро на Виссахиконе)». Об этом см. подробнее в ст. Луиса Ренцы: Renza L. Ut Pictura Poe. Poetic Politics in «The Island of the Fay» and «Morning on the Wissahickon» // The American Face of Edgar Allan Poe. P. 305–330.

³ По подчеркивает, что гравюры, которые будет печатать «Стилос», будут использоваться только в качестве иллюстраций к тексту («are promised only in obvious illustrations of the text»). Prospectus on the Stylus // Poe E. A. Essays and Reviews. Ed. G. R. Thompson. N.Y.: Literary Classics of the United States, 1984. P. 1033.

Галлюцинация, положенная в основу сюжета «Повести Скалистых гор», – нередкий мотив новелл По, действие которых происходит в «домашней» обстановке, предпочитаемой им всем прочим. В рассказе «Лигейя» («Ligeia», 1838) повествователь описывает оптический механизм, встроенный им в интерьер собственной спальни. Стены комнаты покрывает золотая парча с изображенными на ней арабесками. Арабески, «благодаря некоему устройству, ныне распространенному, а восходящему к самой глубокой древности», могут менять вид. «Вначале они казались вошедшему просто уродливыми; но по мере приближения к ним это впечатление пропадало, и, пока посетитель шаг за шагом продвигался по комнате, он обнаруживал себя окруженным бесконечно вереницею жутких фигур, порожденных норманнским суеверием или возникающих в греховных сновидениях монаха» (202).

Данный фрагмент Юргис Балтрушайтис приводит в качестве примера описания анаморфоза в литературном тексте начала XIX в.:

Точка, из которой фигуры обретают правильную форму, закрепляется у входа в комнату, как в доме Бернарда Лами и в галереях Минимов в Париже и Риме, черты расплываются по мере удаления – целый анаморфический механизм точно воссоздан в описании проклятого жилища. Античный характер интерьера соотносится с популярными анаморфическими сюжетами начала XIX в. – Мидасом, Геркулесом, купидонами и сатирами, однако суеверия и греховные сновидения – принадлежность дьяблерий и искушений пробуждающихся Средних веков¹.

«Анаморфический» фрагмент «Лигейи» с его сложной оптикой не случайно стал «аллегорией чтения» новелл По в американском литературоведении 1970–1980-х гг. Авторитетный в то время исследователь Дж. Ричард Томпсон рассматривает тексты По с точки зрения анаморфического искажения (хотя само слово «анаморфоз» не употребляет ни разу). Например, портрет героини «Лигейи» в определенной перспективе может быть увиден, по мнению критика, как изображение оскаленного черепа: на это указывают выпуклый выше висков лоб, широко раскрытые и почти лишенные зрачков черные глаза, пугающая яркость зубов². Герой-рассказчик «Падения дома

¹ Baltrušaitis J. Anamorphic Art. Trans. W. J. Strachan. N.Y.: Harry N. Abrams, Inc., 1977. P. 120.

² Thompson G. R. Edgar Poe. Romantic Irony in Gothic Tales. Madison: Wisconsin Univ. Press, 1973. P. 87.

Ашеров» («The Fall of the House of Usher», 1839), смотрит на свое отражение в озере, которое подменяется отражением фасада с его «пустыми, похожими на глазницы» окнами и опять же напоминает череп¹ – традиционный «сюжет» классических анаморфозов.

Такое чтение, достаточно произвольное и не находящее должного подтверждения в самих текстах², любопытным образом следует сюжетной логике знаменитого рассказа По «Золотой жук» («The Gold Bug», 1843). Герой рассказа, Уильям Легран, делает рисунок золотого жука на случайно подобранном им пергаменте, чтобы продемонстрировать свою удивительную находку герою-рассказчику. Вместо жука последний видит изображение черепа:

Что же, – сказал я, наглядевшись на него вдосталь, – это действительно странный жук. Признаюсь, совершеннейшая новинка, никогда ничего подобного не видывал. По-моему, больше всего этот жук походит на череп, каким его принято изображать на эмблемах. Да что там походит!.. Форменный череп! (607)

Легран пытается возразить, что между жуком и черепом есть только отдаленное подобие, причем сугубо формальное: овальная форма – два черных пятнышка сверху, напоминающие глазницы – нижнее удлиненное пятнышко, которое можно принять за оскал. Но рассказчик настаивает на абсолютном сходстве: «жук как две капли воды *походил на череп*» (608). Как выясняется, правда, это не анаморфическая иллюзия, подменяющая одно изображение другим, но случайное наложение двух рисунков друг на друга: рисунок Леграна был набросан на пергаменте, где в самом деле был изображен череп, проступивший под действием тепла (рассказчик поднес рисунок к камину). Именно этот счастливый случай помог Леграну обнаружить местонахождение сокровища, зарытого легендарным пиратом Киддом. Жук – благодаря проступающей сквозь его рисунок эмблеме смерти / клада – сам становится эмблематичным: «жук весь золотой, чистое золото, внутри и снаружи...» (606). Находка *золотого жука* оказывается первым шагом к обнаружению настоящего золота.

Модель наложения или наслаивания живописных изображений друг на друга во многом определяет специфику романтической ре-

¹ Ibid. P. 95–96.

² Отошлем к полемике по данному вопросу между Томпсоном и Патриком Куинном в кн.: Ruined Eden of the Present. Hawthorne, Melville, and Poe. Critical Essays in Honor of Darrel Abel. Eds. G. R. Thompson and V. L. Lokke. Indiana, West Lafayette: Purdue Univ. Press, 1981. P. 303–354. Кн. на русском языке, развивающая идеи Томпсона, – «Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии» Э. Ф. Осиповой (СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004).

презентации¹. В «Золотом жуке» По эмпирическая случайность – находка и необычная форма жука – обретает смысл только благодаря опосредующему его образу-шифру. В дальнейшем, чтобы определить точное место, где зарыто сокровище, негр Леграна Юпитер должен пропустить привязанного к нитке жука сквозь глаз уже настоящего черепа, оставленного Киддом.

Насекомое принимает за чудовище с изображением черепа на груди, «словно тщательно выписанным художником» (873), и герой рассказа По «Сфинкс» («The Sphinx», 1846). Он переезжает к другу за город, спасаясь от эпидемии холеры, и большую часть времени проводит в библиотеке, сидя в кресле у окна и читая книги апокалипсического содержания. Однажды, к своему ужасу, он видит ползущее по склону холма отвратительного вида чудовище. Героя, близкого к умопомешательству, спасает друг, предлагая пересесть с кресла на диван и поменять угол зрения. Чудовище оказывается ползущим по паутине вдоль оконной рамы насекомым Сфинкс Мертвая Голова, описание которого можно найти в курсе элементарной истории: пятно на его щитке действительно напоминает эмблему смерти.

В этой новелле-притче опосредующая зрелище цепочка образов (холера – книги об апокалипсисе – череп) приводит не к открытию тайнописи и шифра, но, напротив, к расстройству воображения и чувств. Есть большое искушение увидеть в сюжетном строении рассказа анаморфический механизм: насекомое становится чудовищем только под определенным углом зрения. Виной оптической иллюзии, правда, становится не только неверный ракурс – гротескно обманчивый, порождающий химеры – но и слишком близкое расстояние между зрачком и объектом. «Длина его [насекомого] – не более одной шестнадцатой дюйма, и такое же расстояние – одна шестнадцатая дюйма – отделяет его от моего зрачка» (874). «Близкое» в новеллах По – это, как правило, пространство визуального искажения. В рассказе «Очки» («The Spectacles», 1844) именно близорукость приводит к оптическому обману и комическому конфузу: близорукий герой влюбляется в собственную прапрабабушку, разглядывая ее через монокль из театрального партера. Совершенный ангельский глаз, по мнению Эллисона, не замечает ландшафтные дефекты, различимые только «на близком расстоянии» (560).

¹ Как это хорошо видно на примере популярных мифов о Форнарине и плате Вероники, проанализированных М. Б. Ямпольским в кн. «Ткач и визионер»; вспомним, что, рисуя Лизу, гоголевский Чартков наносит ее черты на готовую модель Психеи. Ямпольский М.Б. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 323–579.

Как говорил Огюст Дюпен о Видоке: «Он так близко вглядывался в свой объект, что это искажало перспективу»¹. В «Похищенном письме» сыщик утверждает, что рекламные сообщения, написанные слишком крупными буквами, остаются незамеченными. В основе идеологии детективных повествований По — модель видимого как неочевидного, тайны, лежащей на поверхности и доступной только проницательному взгляду.

Возвращаясь к анаморфическому фрагменту «Лигейи», заметим, что и здесь арабески превращаются в монструозные изображения по мере приближения и, напротив, теряют форму при удалении. Одновременно «Лигейя», с ее «необарочной» стилистикой, предлагает, если следовать Балтрушайтису, новую интерпретацию анаморфоза, напрямую связанную с изменившимся пониманием перспективы. С рубежа XVIII–XIX вв. «перспектива перестает быть способом познания реальности и становится инструментом, производящим галлюцинации»², замечает исследователь. Новелла По интересна как пример превращения анаморфоза из философского и математического конструкта в продукт расстроенного воображения наблюдателя. Именно так ее читает Балтрушайтис, замечая, что в «Лигейе» нет характерной для анаморфоза зашифрованной картинки: «движение расплывчатых и текучих форм — вот что его привлекало»³. Одно изображение здесь не подменяется другим, но разрушается, превращается в хаотическую бессвязность. Принципу оптической иллюзии подчинено и действие рассказа. Сюжет «разворачивается в анаморфической обстановке, на фоне анаморфоза — и это в то время, когда сама система достигает пика экстравагантности»⁴.

Американский исследователь Дэвид Кеттерер, независимо от Балтрушайтиса, предположил, что в основе зрительных образов По лежит «арабеская» обманчивость и динамическая подвижность изменяющихся форм. Войти в любую из комнат По, как точно замечает критик, «все равно что потерять равновесие»⁵. Герои видят мир, «смежая веки»⁶, предаваясь галлюцинации и иллюзиям, чтобы за-

¹ «Убийства на улице Морг». С. 397.

² Baltrušaitis J. Op. cit. P. 2.

³ Ibid. P. 121.

⁴ Ibid.

⁵ Ketterer D. The Rational of Deception in Poe. Louisiana: Louisiana State Univ. Press, 1979. P. 41–43.

⁶ Здесь Кеттерер задействует выражение самого По из «Маргиналии», о котором мы еще будем говорить. Наравне с прозрачным зрачком («transparent eye-ball») Эмерсона и скользящим взглядом («sauntering eye») Торо, он предлагает ввести такое понятие, как смеженные веки («half-closed eye») По.

быть о реальности. По мнению Кеттерера, в основе визуальной образности По лежит принцип «эстетического эскапизма»¹. С этим последним мнением мы не можем согласиться, полагая, что, совсем напротив, наблюдение в рассказах По выстраивается по модели *противостояния* обманчивой, ускользающей видимости – как отчаянная попытка удержать над ней контроль. Проблема «правильного» ракурса, точно выбранной перспективы и расстояния интриговали По не случайно. Мотив оптических искажений подчеркивает шаткость позиции наблюдающего субъекта, опасность потери устойчивого положения в пространстве. Чтобы видеть и тем более наблюдать, герою По необходима дистанция, организующая поле восприятия. По замечанию Тони Тэннера, «основная тема в американской литературе – это как человек должен видеть мир, в противоположность тому, как он его на самом деле видит»². Для наблюдателя По выбор «правильной» точки зрения «на мир» подчас оказывается средством выживания; в противном случае он рискует сойти с ума или погибнуть – если только не попадает в заранее придуманную и продуманную за него «диораму», как анонимный посетитель «Поместья Аригейм».

Практика наложения образов друг на друга, опосредования панорамным зрелищем, проступающей эмблемой или анаморфическим смещением, эксперименты с перспективой, приближением и удалением – все это говорит о том, что сам перевод «зримого» в «зрелище», *изображение*³ мыслился По как проблема. Репрезентация тела в его текстах неотделима от опыта героя-наблюдателя, от особым образом организованного *пространства видимого*.

Сквозь замочную скважину

Спальня, библиотека, частная галерея – наиболее предпочтительное и привычное место действия новелл По. Его драмы, как правило, разыгрываются в тесноте готической комнаты, где наблюдатель оказывается *наедине* со своим (вожделенным, ненавистным,

¹ Исследователь напрямую следует убеждениям новой критики, которые мы упоминали во Введении.

² Tanner T. The Reign of Wonder, Naivety and Reality in American Literature. Cambridge: The University Press, 1965. P. 65.

³ Говоря словами Б. В. Дубина. Дубин Б. В. Визуальное в современной культуре. К программе социологического исследования // Интеллектуальные группы и символические формы. М.: Новое издательство, 2004. С. 32.

воображаемым...) «объектом». В домашней обстановке наблюдатель ощущает себя «безопаснее», чем в городе, где он сам может стать объектом чужих взглядов, или на природе в тех случаях, когда возвышенное исключает пасторальное: «Смотря с горной вершины, мы не можем не почувствовать себя затерянными в пространстве. Павшие духом избегают подобных видов, как чумы»¹. Вместе с тем, как мы увидели, в замкнутом пространстве велика угроза искажения видимого: наблюдатель, прибегая к наркотикам, книгам или оптическим ловушкам, подвержен галлюцинациям.

В целом приватность понималась По в готическом духе, за исключением разве что идиллического рассказа «Домик Лэндора» («Landor's Cottage», 1849), написанного как продолжение к «Поместью Арнгейм». Любая из его комнат, нередко расположенная в башне полуразрушенного аббатства или в старинном итальянском палаццо, грозит обернуться пыточной камерой или склепом. В рассказах По можно наблюдать рудименты традиционной схемы готических и либертинских романов, наследия XVIII в.: затворница или затворник испытывает на себе злой нрав какого-нибудь владельца уединенного, неприступного и мрачного замка. У По в роли такого «злодея» выступает сам герой-рассказчик (почти все его новеллы написаны от первого лица), власть которого, однако, небезгранична уже потому, что он в любой момент может стать жертвой собственных фантазий или сверхъестественного события. За исключением рассказов с мотивом убийства, персонажи По обычно не совершают ничего предосудительного или, по крайней мере, об этом не говорится напрямую. Властные, а порой и садистские импульсы в его рассказах, как мы увидим в дальнейшем, чаще всего смещаются в область репрезентации.

Говоря о литературном и культурном пространстве, в котором работал По, важно обозначить жанровые границы риторики насилия, связанной с телесной образностью. Прежде всего, ее открыто эксплуатировали популярные романы эпохи, написанные как на готические, так и на современные городские сюжеты. Открывая наугад один из романов Джорджа Липпарда, известного романиста и приятеля По, мы находим многостраничное описание казни, воображаемое одним из персонажей.

Чу — слышишь шипящий звук? Его мускулистая грудь обнажена, и вот раскаленное железо касается теплой плоти, темнеющая кровь сочит-

¹ «Поместье Арнгейм». С. 564.

ся из вен. Он извивается от боли – но не произносит звука... Его рука сломана, видишь выступающую кость?¹.

Анатомия пытки доводится до истерии: герой Липпарда с нарастающим сладострастием представляет, как выжигает своей жертве оба глаза и вырезает сердце. Подобными сценами пестрели многие романы того времени, которые обычно печатались как приложения к журналам или выходили отдельными, дешевыми изданиями. Кровавые преступления, пытки и бесчинства, в том числе эротического характера, неизменно совершались за закрытой дверью, в замкнутом пространстве комнаты, которая подчас представляла собой изоциренный механизм с потайными дверьми, нишами и раздвигающимися стенами.

Столь же открыто смаковали сцены убийства и насилия газеты, самой одиозной из которых был «Нью-Йорк геральд» Джеймса Гордона Беннетта. Жестокость шла рука об руку с эротизмом. Например, Беннетт описывает труп проститутки Хелен Джуитт, убийство которой стало на шумевшим и долго обсуждаемым в прессе событием:

Он [префект полиции] приоткрыл ужасный труп... Я стал рассматривать его очертания медленно, как рассматривают красоты мраморных статуй... «О Боже! – воскликнул я, – как он похож на статую! Я едва могу поверить, что это труп»... Тело было столь же белым – столь же полным – столь же гладким, как чистейший парижский мрамор. Отличная фигура – изящные члены – прекрасное лицо – полные руки – красивая грудь – все – все превосходило совершенство Венеры Милосской².

Сенсационные публикации, вызванные загадочной смертью нью-йоркской «табачницы» Мэри Роджерс (ее тело было выловлено из Гудзона), отличала другая риторика – осквернения и скандала. Репортеры подробно останавливались на следах причиненного насилия: «лоб и лицо были... превращены в бесформенную массу»; «глаза так заплыли на распухом лице, что, казалось, были с силой выдавлены из глазных впадин»; «рот был растянут настолько, насколько позволяли связки, и придавал сходство с мертвецом, умершим от удушья или задушенным»³. Самое тревожащее в этой истории – то, что все перечисленные и многие другие «следы» указывали на воображаемое преступление; жестокое убийство, как и

¹ Lippard G. The Lady Annabel: A Romance of the Alembic, the Altar, and the Throne. Philadelphia: G.B. Zieber and Co, 1845. P. 22.

² Цит. по: Bergmann H. God in the Streets. P. 29.

³ Цит. по: Srebnick A. G. The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in the Nineteenth-Century New York. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1995. P. 76–77.

изнасилование, было «изобретено» газетами: в ходе следствия выяснилось, что девушка умерла от неудачного аборта¹.

Связь между криминальной хроникой и придуманным По детективным жанром была настолько тесной, что в «Тайне Мари Роже» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842) – рассказе-расследовании «убийства» Мэри Роджерс – он пространно цитирует аутентичные газетные вырезки; в ранее написанной новелле «Убийства на улице Морг» («The Murders in the Rue Morgue», 1841) – занимается стилизацией. Натуралистические, беспощадно перечисляемые детали в «Убийствах» (содранные со скальпа клочки мяса, перерезанное горло, глубокие следы ногтей) генетически восходят к газетным публикациям. Сцена убийства двух дам Л'Эспане, старухи и ее дочери, орангутангом описывается как откровенно вуайеристская: матрос, хозяин сбежавшей обезьяны, наблюдает за зверствами своего питомца, заглядывая в комнату из окна. Судя по тому, что По относился к вторжению газет в частную жизнь с долей безразличия и презрения², он не только опосредовал, но и легитимировал откровенные описания, вводя настоящие или стилизованные газетные тексты в детективные рассказы.

Популярная беллетристика и газетная риторика любопытна тем, что в ней, как в увеличительном стекле отражаются вкусы времени. Безусловно, в высокой литературе европейского и американского романтизма, как и в благопристойных сентиментальных рассказах, публикуемых в американских литературных журналах 1830–1840-х гг., насилие не заявляло о себе столь бесцеремонно и вульгарно. В то же время уместно говорить о завуалированных художественных формах, которые принимал садизм, «общая черта эстетики XIX века»³ – эпохи «красивых смертей»⁴ и «романтической агонии»⁵. В рамках

¹ Подробнее об этом в указ. кн. Эмми Сребник, а также в: Saltz L. (Horrible to Relate!): Recovering the Body of Marie Rogêt // The American Face of Edgar Allan Poe. P. 237–271.

² Исследователи часто приводят в пример нежелание героя По, Огюста Дюпена, рассказать о тайне Королевы, которую он узнал из письма. См. об этом: Hull R. The Purloined Letter: Poe's Detective Story vs Panoptic Foucauldian Theory // Style, 24 (Summer 1990): 201–214. Сребник также указывает на возможный намек По на Уильяма Эттри (William Attree), одного из репортеров «Нью-Йорк геральд», сфабриковавшего «дело» Мэри Роджерс, в заключительной цитате «Похитленного письма»: «Un dessein si funeste, / S'il n'est digne d'Atree, est digne de Thyeste» (ср.: Attree / Atree). Srebnick A. Op. cit. P. 124.

³ Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. С. 227.

⁴ Выражение Филиппа Арьеса: Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. С. 341.

⁵ Емкое определение, данное Марио Працем, которое стало известным благодаря английскому переводу его вышедшей в 1930 г. книги *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* под названием *Romantic Agony* (1933). Мы используем более поздние изда-

сентиментализма жестокость становится обратной стороной чувствительности: слезы, как правило, вызывает зрелище телесного страдания. Описание Беннеттом трупа Хелен Джуитт прочитывается как пародия на эстетизацию мертвого тела романтиками, которые нередко прибегали к образам и риторике изящных искусств или превращали смерть в эротическое действо. Нездоровый интерес к «агонии» можно увидеть, вслед за Марио Працем, в отвращении к здоровым лицам, культе бледности, худобы, анемии, тревожной близости красоты и разложения; вслед за Сьюзен Зонтаг – в поэтизации первых симптомов туберкулеза¹.

Выставление напоказ страдающего тела, нередко сопровождаемое грубым вторжением в чужое приватное пространство, становится привычным и для бульварной журналистики, и для литературы первой половины XIX в., независимо от того, какова его прагматика и конечная цель – повысить тираж, потрясти воображение, вызвать сочувствие и преподать урок, произвести эстетический эффект. От тела, которое становится объектом наблюдения, подчас требуют истории, связанного нарратива о прошлом того или той, кому оно принадлежит. Синяки и подтеки на трупе Мэри Роджерс рассказывают об избиении, насилии, удушении. Смерть нью-йоркской «табачницы» не случайно стала источником целого ряда вымышленных историй – художественных текстов, из которых «Тайна Мари Роже» По самый известный, но далеко не единственный.

Приведем другой пример «тела» с «историей», из области изобразительных искусств. Турне по американским городам «Греческой рабыни» (1844), на шумевшей статуи модного скульптора Хайрама Пауэрса, сопровождалось рассказом о героине. Цепи, сковывающие запястья, стыдливость позы, целомудренное выражение лица находили подтверждение в повествовании о несчастной судьбе невольницы, оправдывавшей наготу скульптуры. По мере своего перемещения из одного города в другой статуя Пауэрса «обрастала» различными текстами, которые добавляли новые подробности к рассказу и наставляли, каким образом следует созерцать шедевр². В то время в моде были так называемые «идеальные» неоклассические скульптурные композиции, обычно на мифологические сюжеты,

ния обеих кн.: Praz M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 1966; Praz M. *The Romantic Agony*. Trans. A. Davidson, N.Y.: Meridian Books, 1968.

¹ Sontag S. *Illness as a Metaphor* // Sontag S. *Illness as a Metaphor. AIDS and its Metaphors*. P. 30.

² Подробную историю экспозиции статуи Пауэрса см. в: Kasson J. S. *Marble Queens and Captives: Women in Nineteenth-Century American Sculpture*. N.H.: Yale Univ. Press, 1990. P. 30–72.

требовавшие от зрителя знания контекста. «Рабыня» Пауэрса сама стала источником собственного «сюжета», который произвел должный эффект на публику и в силу популярности романтического образа плененной Греции, и потому что тема рабства невольно отсылала к повседневной практике невольничьих торгов¹.

В случае со статуей Пауэрса интересна кодовая переадресация: рабыня, объект оценивающих взглядов, выставляется в художественной галерее, где ее рассматривают знатоки искусства; в конце концов скульптуру продают на аукционе. Двусмысленность продажи «Греческой рабыни» живо обыгрывалась в современных газетах, в том числе в «Нью-Йорк миррор», с которой в те годы сотрудничал По². В самом деле, пространства аукциона, рынка и галереи становятся гомологичными постольку, поскольку их объединяет зрелище статуи, представляющее скованное цепями тело.

Историки культуры много писали о взаимной обратимости кодов искусства и повседневной жизни в романтическую эпоху. «Нагая мода» начала XIX столетия делала женщину похожей на ожившую статую; через «мотив движущейся статуи» начинает прочитываться балет, «казалось бы, противоположное скульптуре, динамическое искусство»³. Сценический текст романтического спектакля «организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне»⁴. В начале века модным светским развлечением были шарады (*tableau vivant*), популярные и в Соединенных Штатах: представляя застывшие фигуры мифологических персонажей, участники уподоблялись «идеальным» скульптурам, выставляемым в галереях. Тело оказывалось «вписанным» в интерьер дома как изящный артефакт.

¹ О теле (настоящем, а не скульптурном), которое само стало «генератором текстов» в романтическую эпоху, см. гл. «Аполлония Сабатъе: тело как текст» в указ. выше кн. С. Н. Зенкина: Работы по французской литературе.

² См., например, такую шутовскую заметку: «Цены на женщин – ХОЛОДНЫХ И ТЕПЛЫХ. – Прелестную рабыню, хранящую тепло Коркаских гор, доподлинно из первых рук, можно купить в Константинополе за три сотни долларов. Прелестная статуя, изваянная из холодного Каррарского камня (и целомудренная, как снег, без всякого сомнения), была недавно продана мистером Пауэрсом мистеру Престону за три тысячи долларов. Что-то здесь должно быть не так... Возникают самые разные вопросы: является ли *настоящая женщина* более предпочтительным товаром? Можно ли назвать имитацию Пауэрсом Природы и Ко совершенствованием модели? Делает ли более *дешевую* вещь привлекательней наличие органов речи?» *Weekly Mirror* 1, 5 (Nov. 9, 1844).

³ Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 147.

⁴ Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 287.

Образ художественной галереи или музея, наравне с готической запертой комнатой, во многом определяет устройство внутреннего пространства в новеллах По. Местом действия нередко становится или картинная галерея замка, или частная коллекция шедевров и экзотических редкостей. Выставки и коллекции первой половины XIX в., как правило, представляли собой несистематизированные, хаотичные собрания предметов отдаленных эпох и культур. Персонажи По украшают свои жилища египетскими саркофагами. Мода на Египет буквально захлестнула Европу и Америку, начиная с 1800-х гг. В 1823 г. египетские саркофаги впервые были привезены в Бостон; в 1826-м – выставлены в Нью-Йорке; первая частная коллекция египетских древностей была основана в 1832 г. полковником Мендесом Коуэном в Балтиморе – городе, в котором По провел немалую часть своей жизни¹. Саркофаги и восточные артефакты – курильницы, светильники, украшенные арабесками ковры – в интерьерах По соседствуют с венецианским стеклом и неоклассической скульптурой Кановы. Попадая в подобное пространство, тело начинает невольно мимикрировать под вещь или статую; становится зрелищем, которое захватывает героя-наблюдателя, проецирующего на его образ коды изобразительных искусств.

Акцент на зрении и зримом в XIX в. сопровождался актуализацией «живописной» и «скульптурной» метафоры телесного. В литературных текстах романтической эпохи мы на каждом шагу встречаем такие тропы, как, скажем, «подбородок ломбардской школы»² или «красивое лицо в рамке кружев»³, подчеркивающие не только идеальность «портрета», но и его принадлежность визуальной сфере. И хотя обороты речи, отсылающие к изобразительным искусствам, зачастую были языковыми клише, в иных случаях можно наблюдать «сгущение» метафоры, ставящее под вопрос конвенциональную природу знака. Мы имеем в виду тексты, в которых, говоря словами Ю. М. Лотмана, обнаруживается «характерное сближение взаимонепереводимых сфер словесных и иконических, дискретных и недискретных знаков»⁴. Уже в рамках романтического канона границы тела осмысляются через его удвоение более или менее совершенными копиями – будь то ожившая статуя, сошедший с полотна портрет

¹ См. в кн.: Irwin J. American Hieroglyphics: The Symbol of Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. N.H.: Yale Univ. Press, 1980. P. 3–4.

² Гейне Г. Флорентийские ночи. Избр. проза немецких романтиков: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1979. С. 361.

³ Бальзак О. де. Шагреновая кожа // Романтические фантазии: В 2 т. Т. 1. Ставрополь: Югрос, 1993. С. 527.

⁴ Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2005. С. 406.

или заводной автомат. В то же время *отношение* к телу как к статуе или картине нередко вводит элемент подавления жизненного начала и индивидуальности чужого «я». «Тип красоты в XIX веке ориентирован на холодную статуарность идеальной маски, за которой становится невозможным воображать характер, личность, психологию»¹.

Интерьер у По, сочетающий готическую семантику замкнутости, приватности, которая в любой момент может быть нарушена вторжением враждебных сил или нескромным взглядом, с музейными кодами коллекции, художественной экспозиции, «навязывает» определенный модус видения. Тело в таком пространстве может стать одновременно объектом или инструментом манипуляции и предметом эстетического любования. «Тесная замкнутость» необходима для «эффекта обособленного события – это имеет силу рамы к картине», как писал По в «Философии творчества»². Герой-наблюдатель смотрит на *другого* как на артефакт, который – в момент наблюдения, воспоминания, фантазирования – находится в его полном распоряжении.

В связи с прозой По уместно говорить о специфических техниках рассказывания. Они одновременно выражают и творческое усилие повествователя, переводящего зрелище в слово, и скрытые властные механизмы. В ходе наблюдения и описания тело превращается в «шедевр», совершенный объект искусства. Ниже мы рассмотрим три новеллы По, где представлены указанные техники. Нас будет интересовать не художественная эволюция его метода (от позднего рассказа «Овальный портрет» мы перейдем к раннему «Свиданию»), но соположение различных моделей, связанных с репрезентацией телесного.

Перевод-транспозиция

В романтической литературе был популярен сюжет о пагубном вмешательстве науки или искусства в природу, в том числе, в природу человеческого тела. В известном рассказе «Родимое пятно» («The Birthmark», 1843) Натаниэля Готорна ученый-алхимик Эйлмер производит научный эксперимент над собственной женой, стоящий ей жизни. Он удаляет со щеки Джорджианы родимое пятно – единственный «изъян» ее безупречной красоты. Амбиции *ученого* (герой

¹ Solomon-Godeau A. The Legs of the Countess // October, 39 (Winter, 1986): 78. Цит. по: Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай. С. 147.

² Философия композиции // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 1. С. 519 [В дан. изд. название ст. По «The Philosophy of Composition» переведено как «Философия композиции»].

Готорна, подобно Виктору Франкенштейну, был увлечен идеей создания человека) соединяются в Эйлмере с эстетическими претензиями художника. Он убежден, что, стерев маленькое пятно с белейшего мрамора («the whitest marble»¹) кожи, получит шедевр. Герой не случайно сравнивается с Пигмалионом², а его жена — не без иронии — со статуей Евы Хайрама Пауэрса³. «Овальный портрет» («The Oval Portrait», 1842) По очень часто рассматривается в паре с «Родимым пятном», и неслучайно. Герой новеллы, художник, жертвует жизнью жены, чтобы создать произведение искусства. По мере того, как он пишет ее портрет в уединенной комнате башни, молодая женщина заболевает и теряет жизненные силы; ее смерть совпадает с завершением картины. В отличие от готорновского персонажа, недолговечной и ненадежной органике художник По предпочитает «бессмертный матерьял»⁴.

Картина поражает не только удивительным сходством с оригиналом, но и почти сверхъестественным *жизнеподобием*, отсылая к другому модному романтическому сюжету — об оживающем, проклятом портрете. В русской литературной традиции этот сюжет знаком прежде всего по «Портрету» (1842) Н. В. Гоголя. Эдгар По скорее всего читал гоголевский рассказ, правда, по нашим предположениям, только в 1847 г., в сокращенном переводе журнала «Блэквудз мэгэзин»⁵. Впрочем, сам мотив оживающего портрета, вошедший в реквизит готической литературы с легкой руки Чарльза Мэтьюрина, встречался в текстах того времени довольно часто.

Наконец, можно упомянуть еще одну немаловажную традицию. В первоначальной редакции рассказ По назывался «И в смерти — жизнь» («Life in Death», 1842): акцент был сделан на сохранении если не самой жизни, то ее подобия на полотне. Об этом говорит не только название, но и, например, эпитафия, опущенный впоследствии — надпись к итальянской картине, изображающей святого Бруно: «Egli é vivo e parlerebbe se non osservasse la regola del silenzio» (Он *жив* и заговорил бы, если бы не соблюдал закон тишины)⁶. В журнале «Грэмз мэгэзин», который в те годы редактировал По, рассказ был опубликован в паре с анонимной новеллой «Судьба рудокопа» («The Miner's Fate») — историей старухи, жених которой погиб когда-то в

¹ Hawthorne N. Tales and Sketches. N.Y.: Literary Classics of the United States, 1982. P. 767.

² «Даже Пигмалион, когда в изваянной им статуе вспыхнула искра жизни, не был в таком упоении, в каком буду я». Готорн Н. Избр. Произведения: В 2 т. Т. 2. Л.: Худ. лит., 1982. С. 231.

³ Там же. С. 228.

⁴ Готье Т. Искусство // Готье Т. Избр. Произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1972. С. 160.

⁵ Shaw T. B. The Portrait. Abridged from the Russian of Gógol // Blackwood's Edinburgh Magazine, 62 (Oct., 1847): 457–484.

⁶ Poe E. A. Life in Death // Grahams Magazine, 20 (April, 1842): 200.

шахте. Его тело, спустя многие годы извлеченное на свет, избежало разложения; оно по-прежнему прекрасно, как статуя Антиноя, и жизнеподобно («lifelike»)¹. Желу художника и ее портрет в новелле По связывают глубокие, интимно-телесные отношения жизни и смерти: «все еще не отрываясь от холста, он [художник] затрепетал, страшно побледнел и, воскликнув громким голосом: – Да это воистину сама Жизнь! – внезапно повернулся к своей возлюбленной: – Она была мертва!» (546). В первой редакции художник добавляет: «Но разве это Смерть?»² Тема продолжения и трансформации жизни, неопределенности ее границ, безусловно, отвечала веяниям эпохи.

Живопись в истории о портрете приравнивается к пытке; не случайно жена художника боится палитры, кисти и «прочих властных орудий, лишивших ее созерцания своего возлюбленного» (545). В то же время мотив жизни-и-в-смерти, равно как и оживающего портрета, придает самому портретному изображению сверхъестественную материальность, делает его слепком, отображением тела. Особый интерес в новелле представляет, на наш взгляд, то, как пишется портрет. Художник создает совершенную копию своей жены на полотне, что кажется странным, так как во время своей работы он почти не смотрит на оригинал. Свет, проникающий в башню, падает только «на бледный холст» (545). Сам живописец редко отводит взор от холста «даже для того, чтобы взглянуть на жену» (545). Наконец, он перестает допускать в башню посторонних – чужие взгляды, и его жена исключается из пространства зрения.

Вместо копирования, основанного на наблюдении и перенесении образа на полотно, художник занимается «переводом»³: «оттенки, наносимые на холст, отнимались у ланит сидевшей рядом с ним. И когда миновали многие недели и оставалось только положить один мазок на уста и один полутон на зрачок, дух красавицы снова вспыхнул, как пламя в светильнике. И тогда кисть коснулась холста, и полутон был положен» (545–546). Природа (краски и оттенки тела) мистическим образом переводится в искусство (краски на холсте). Происходит в буквальном смысле подмена: живой плоти – изображением на полотне. Тело, отдающее свои краски (оттенки щек и губ) и свое тепло («дух ее вспыхнул, как пламя в светильнике») «бледно-

¹ The Miner's Fate // Ibid. P. 204.

² «But is this indeed Death?»

³ Сюжетную ситуацию новеллы интерпретирует как перевод («translation») Дж. Кеннеди: художник, по мнению исследователя, «переводит» свою жену одновременно в визуальное изображение и безжизненную модель (translates his wife into a... visual icon and into a lifeless model). Kennedy G. J. Poe, Death and the Life of Writing. N.H.: Yale Univ. Press, 1987. P. 60.

му холсту» (545), является не столько моделью для портрета, сколько его «генератором». Происходит как бы перераспределение жизненной энергии; портрет становится не просто копией, но копией, заменившей собой оригинал. Это и рукотворный шедевр, и произведение без автора: художника можно назвать скорее медиумом, чем творцом. Любопытно предположение о том, что портрет в рассказе По напоминает фотографию. В первые годы своего распространения дагерротипы вызывали неоднозначную реакцию у публики, в том числе страх перед кажущейся самостоятельностью образа¹. К началу 1840-х гг. в Филадельфии, где тогда жил По, фотографирование стало модным развлечением. Сам он был хорошо осведомлен в фотографической технике: в своей статье «Дагерротип» («The Daguerreotype», 1840) он, например, свободно использует такие термины, как «фотогения» и «фотогеническое изображение»².

Тело жены художника становится «генератором» не только портрета, но и ряда вторичных, опосредующих его текстов. Во-первых, история «перевода» включается в сборник, «посвященный... разбору и описанию» (543) картин из галереи замка – под определенным номером, как в музейном каталоге. Ее читает герой-рассказчик, который в свою очередь описывает впечатление, произведенное на него портретом – как эпизод собственной истории, находящейся за пределами повествования. У новеллы «рамочная» композиция, причем именно в «рамочной» части появляется фигура наблюдателя и сюжетная ситуация наблюдения³. Пораженный тяжким недугом, герой-рассказчик находит убежище в башне готического замка. В первой версии новеллы уточняется, что он был ранен бандитами (the banditi) и, чтобы снизить боль и убрать жар, принимает опиум, к курению которого пристрастился в Константинополе⁴. В окончательной редакции По убирает фрагмент об опиуме; внимание с телесного состояния героя и наркотической мотивации его видения переносится на саму сцену наблюдения. «...Я попросил Педро закрыть тяжелые ставни – уже наступил вечер – зажечь все свечи высокого канделябра в головах

¹ Данное предположение было высказано С. Н. Зенкиным в рамках семинара в МГУ, посвященного «Овальному портрету» По и «Портрету» Н. В. Гоголя.

² Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger. Ed. C. S. Brigham. Worcester, Mass: American Antiquarian Society, 1943. P. 20–22. Подробнее о влиянии фотографии на По см.: Hayes K. J. Poe, the Daguerreotype, and the Autobiographical Act. *Biography* 25 (Summer, 2002): 477–492.

³ По замечанию Дж. Р. Томпсона, «рамочная» композиция новеллы соотносится с образом портрета в овальной раме: Thompson G. R. Edgar Poe. *Romantic Irony in Gothic Tales*. P. 137.

⁴ Poe E. A. *Life in Death* // *Grahams Magazine* 20 (April, 1842): 200.

моей постели и распахнуть как можно шире обшитый бахромой полог из черного бархата» (543).

Герой не только изучает картины, но и читает к ним комментарии. Как и фланер в «Человеке толпы», он наблюдает и читает одновременно – с той лишь разницей, что посетитель лондонской кофейни просматривает случайные газетные объявления, а герой «Овального портрета» изучает соответствующие картинам тексты. Переставляя канделябр, чтобы «свет лучше попадал на книгу» (543), он случайно обнаруживает овальный портрет, до этого им не замечаемый. Картина производит на него неожиданный эффект, нарушив неспешный ритм созерцания полотен: «Я быстро взглянул на портрет и закрыл глаза» (544). Герой-рассказчик, правда, клянется, что не мог принять портрет «за живую женщину» (544). Он утверждает, что «особенности рисунка, манера живописи, рама мгновенно заставили бы» его «отвергнуть подобное предположение – не позволили бы... поверить ему и на единый миг» (544).

Минутная рефлексия (веки героя закрыты) позволяет ему перестроить зрение: «подавить... фантазию ради более трезвого и уверенного взгляда» (544). Теперь он может отстраненно взглянуть на портрет.

Прошло всего несколько мгновений, и я вновь пристально посмотрел на картину... Это было всего лишь погрудное изображение, выполненное в так называемой *виньеточной* манере, во многом напоминающей стиль головок, любимый Салли. Руки, грудь и даже золотистые волосы неприметно растворялись в неясной, но глубокой тени, образующей фон. Рама была овальная, густо позолоченная, покрытая мавританским орнаментом (544).

Герой-рассказчик теперь видит и описывает портрет как «произведение живописи», выполненное в определенной манере («так называемой *виньеточной*») и в определенном художественном стиле (стиль головок Салли). Его взгляд постепенно смещается от фигуры к фону, а затем от самого портрета к орнаменту рамы. Портрет описывается как вещь, артефакт; рисунок, украшающий его раму, представляет не меньший интерес для любителя живописи, чем изображение на полотне. Показательно, что в окончательной редакции рассказа По опускает описание внешнего облика изображенной на картине: «красота лица превосходила красоту сказочных гурий», «я больше не мог смотреть ни на грустную улыбку полуоткрытых губ, ни на слишком натуральный блеск безумных глаз»¹. И, напротив, только теперь вводится упоминание о мавританском (*Moresque*) орнаменте рамы.

¹ Ibid. P. 201.

Своим описанием герой-рассказчик подчеркивает «искусственность искусства»¹, развеивает иллюзию. Если художник восклицает: «Да это воистину сама Жизнь!», рассказчик говорит о «жизнеподобии» выражения как о «секрете произведенного эффекта» (544). Рассуждения о раме, стиле, живописной манере, эффекте заставляют подумать, что герой еще раз переместил канделябр, и свет, наконец, стал падать на книгу. Впрочем, в конце концов, он так и делает: переставляет канделябр и, «не видя более» того, что его «столь глубоко взволновало» (544), читает описание портрета, найдя номер, под которым он числился.

Если художник переносит тело на полотно, наблюдатель переводит увиденное на метаязык искусства. И тем, и другим используется техника «перевода», хотя у перевода героя-рассказчика вторичный, опосредующий языковой характер, лишенный мистического взаимодействия с телом-генератором. В этом его ограниченность (герой-наблюдатель не пишет, а лишь описывает портрет) и одновременно сила: портрет в «рамочной» части рассказа утрачивает свою самостоятельность и, наконец, становится произведением изобразительного искусства. Перевод — это идеальная модель перехода смысловой границы, в данном случае между жизнью и смертью, жизнью и искусством. Являясь техникой письма и живописи одновременно, он стирает различие между актом повествования и художественного творчества. Основная и «рамочная» часть новеллы отражаются друг в друге: наблюдатель сам того не подозревая, рассказывая о портрете, повторяет и усиливает жест художника.

Реставрация

Если в «Овальном портрете» объект наблюдения — портрет — обрамлен рамой и помещен в нишу готической спальни, в новелле «Свидание» («The Assignment», 1834) эстетическими маркерами служат вход в палаццо, арка шлюза и ниша здания. Беньямин отмечал, что улицы По в «Человеке толпы» похожи на интерьер². Первый «акт» «Свидания», рассказа, написанного в традициях итальянской готики, разворачивается в Венеции, у знаменитого *Ponte dei Sospiri*: городское пространство напоминает художественную галерею. Сцена организована как скульптурная композиция или живо-

¹ Person L. *Aesthetic Headaches*. P. 43.

² Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. С. 99.

писное полотно. Подобная статуе [statue-like, 184] героиня стоит на широких мраморных ступенях у входа в палатцу, ее «похожий на сатира» (77) муж находится на много ступеней выше, под аркой илюза, ее возлюбленный скрывается в нише здания на противоположной стороне венецианского канала. Другой возможный код прочтения этой сцены – *tableau vivant*: участники действия застывают словно для того, чтобы у героя-наблюдателя была возможность лучше их рассмотреть.

В критике нередко отмечается гротескная статуарность «Свидания»¹. Скульптурные позы и внешний облик героев не соответствуют драматической ситуации сцены, открывающей новеллу, и мелодраматическому сюжету в целом. В венецианском канале тонет младенец, сын маркизы. Его спасает вышедший из своего укрытия загадочный незнакомец; возлюбленные договариваются о «встрече» и, в конце концов, в одно и то же время, хотя и по отдельности, совершают самоубийство.

Сцену спасения младенца герой-рассказчик наблюдает, проплывая по каналу на гондоле. Время рассказывания и происшедшее разделяют годы; и потому в начале рассказа возникает мотив воспоминания: «И все же я помню – ах, забыть ли мне? – глубокую полночь, Мост Вздохов, прекрасную женщину и Гений Возвышенного, реявший над узким каналом» (75). Рассказчик говорит о Венеции как о «граде неясных видений» (75). Самого себя – участника давно минувших событий – он описывает так, как его могли видеть «столпившиеся взволнованные люди»: «я... должно быть, предстал... зловещим, призрачным видением, когда, бледный, стоя неподвижно, проплыл мимо них в погребальной гондоле» (77). Путешествуя по каналу в призрачном городе (или по собственной памяти), он воскрешает к жизни тени, придавая им форму по ходу повествования.

Наблюдатель описывает тела, которые он видел, как произведения искусства, используя традиционные изобразительные приемы и риторические фигуры. Изображая тело маркизы – маленькие босые серебристые ноги, античная головка, гиацинтовые кудри, мраморный лик, мраморная грудь – он замещает его моделью совершенной статуи, отсылающей сразу к трем античным образцам. Окаменевшая от горя мать сравнивается с Ниобеей: покрывало обволакивает маркизу, «как массивный мрамор – Ниобею» (77). Героиню зовут Афро-

¹ См., например. Person L. Op. cit. P. 26–27; Moldenhauer J. Murder as a Fine Art: Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision // PMLA, 83 (May, 1986): 292; Bell M.D. The Development of American Romance. The Sacrifice of Relation. Chic. and L.: Chicago Univ. Press, 1980. P. 122.

дита, и она представляет собой воплощенный идеал античной красоты. Наконец, герой-рассказчик «разыгрывает» сцену оживления «статуи». Маркиза становится, хотя и не называется, Галатеей. «...Смотрите! дрожь пошла по всему ее телу, и статуя стала живой!» (78). Герой подчеркивает, что оживает именно статуя, созданная его воображением.

Миф о Пигмалионе достиг пика своей популярности в предшествующем XVIII столетии, «ибо этот век не только поставил проблему оживления мертвой материи, но его художники еще и мечтали о безупречном подражании, вознаграждением за которое стали бы любовные объятия с ожившим творением», как замечает Жан Старобинский. По мнению исследователя, «миф о Пигмалионе представляет на еще мифическом языке императив личностного самовыражения, который в скором будущем станет проявляться в полном отказе от мифических опосредований, от предзаданных фабул»¹. В рассказе По мифологический сюжет «переводится» в риторический план. В то же время его инверсионная логика (женщина сравнивается со статуей, а затем «оживает» по воле наблюдателя) была достаточно распространенной, например, в поэзии.

Поэтическую параллель сцене «оживления» маркизы ди Ментони можно увидеть в стихотворении По «К Елене» («To Helen», 1831). Оконная ниша превращается в нишу для статуи: «Lo! In yon brilliant window-niche / How statue-like I see thee stand!» (Я вижу тебя стоящей, подобно статуе, в оконной нише). В последней строфе восьмистишья Елена становится Психеей. Обретение античной Еленой души прочитывается через сюжет «Ундины» («Undine», 1811) Фридриха де ля Мотт Фуке — любимой повести По; не случайно во второй строфе он называет Елену наядой. Субъективность поэтического видения диктует свои правила: *How statue-like I see thee stand*. Стихотворение По было посвящено миссис Джейн Стеннард, в которую он был влюблен в юности и которую «переименовал» в Елену. Акт переименования аналогичен творению: поэтическая воля превращает женщину в античную статую (Стеннард — в Елену) и наделяет эту статую душой.

Не случайно следующее и последнее описание маркизы в новелле — это описание ее портрета, на котором она изображена как ангельское, неземное видение: «Маленькая ножка, достойная феи, едва касалась земли; и, еле различимые в сиянии, что словно бы об-

¹ Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Поэзия и знание. Т. 1. С. 98.

волакивало и ограждало ее красоту, как некую святыню, парили прозрачные, нежные крылья» (85). Портрет герой созерцает в палатке незнакомца, которое он посещает во «второй части» «Свидания». Портрет — это не только шедевр изобразительного искусства, но и один из предметов в уникальной коллекции возлюбленного маркизы: «...Есть одна картина, которую вы не видели. — И, отдернув какой-то полог, он открыл написанный во весь рост портрет маркизы Афродиты» (85).

Более того, в контексте рассказа портрет маркизы неявно сравнивается с «Мадонной della Pietà» Гвидо. Увидев «Мадонну» среди картин незнакомца, герой-рассказчик восторженно восклицает: «Как могли вы ее добыть? Несомненно, для живописи она то же, что Венера для скульптуры» (82). Маркиза — сначала представленная в рассказе как статуя, потом как живописное изображение на полотне — включается в определенный сравнительный ряд: как Мадонна для живописи — как Венера для скульптуры — как (можно продолжить) Галатея для поэзии и т.д.

Особое значение обретает реплика незнакомца о Венере, с которой рассказчик сопоставляет картину Гвидо.

А! — задумчиво произнес он. — Венера? — прекрасная Венера? — Венера Медицейская? — с крошечной головкой и позолоченными волосами? Часть левой руки (здесь голос его понизился так, что был слышен с трудом) и вся правая суть реставрации, и в кокетство этой правой руки вложена, по моему мнению, аффектация в самом чистом виде. Что до меня, я предпочитаю Венеру Кановы! Аполлон тоже копия — тут не может быть сомнений, и какой же я слепой глупец, что не в силах увидеть хваленую одухотворенность Аполлона! (82)¹.

Монолог незнакомца о реставрации можно интерпретировать как «обнажение приема», неявный намек на характер словесного искусства повествователя. Воспроизводя телесный облик маркизы, герой-рассказчик прибегает не только к скульптурным аналогам, но и к поэтическим метафорам-цитатам: кудри, как завитки гиацинта, берутся из Гомера в то время, как глаза «нежны и почти влажны», подобно аканту у Плиния» (78). Он может «реставрировать» тело

¹ Характерно, что здесь же он приводит и пример литературного копирования: «Разве не Сократ сказал, что ваятель находит свою статую в глыбе мрамора? Тогда Микеланджело был отнюдь не оригинален в своем двустишии:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che in marmo solo in se non circunscriva».

В письме Дж. Р. Лоуэлли 1844 г. По приводит этот же пример, намекая на неоригинальность сюжета рассказа Н. Готорна «Деревянная статуя Драуна». The Letters of E. A. Poe: In 2 v. V. I. Ed. J. W. Ostrom. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1948. P. 261.

маркизы в своем рассказе только в качестве скульптурного, живописного или поэтического шедевра, опосредуя его заимствованными из разных контекстов моделями и элементами.

Подобную операцию рассказчик совершает, описывая и незнакомца. В первой сцене рассказа герой выходит из «темной ниши в стене старой республиканской тюрьмы»; он является на всеобщее обозрение со спасенным младенцем на руках, и рассказчик замечает: его «намокший плащ раскрылся, падая складками у его ног» (77). В критике неоднократно отмечалась скульптурность и позы незнакомца (статуя в нише), и ниспадающих складок. О. Б. Вайнштейн указывает на новый культурный смысл «складки», возникший в эпоху романтизма: теперь она означает не вмешательство стихий, как в искусстве барокко, но статуарность в духе неоклассицизма¹. В описании внешности героя к байроническому облику (черные кудри и безумные глаза) рассказчик добавляет «классически правильные» черты «мраморного императора Коммода» (79). В другом месте он сравнивает незнакомца с «римским изваянием» из «Бюсси д'Амбуа» Чемпена: «Он стоит, / Как изваянье римское! И будет / Стоять, покуда смерть его во мрамор / Не обратит!» (86).

Герой-рассказчик занимается «реставрацией» вспоминаемых образов, придавая им скульптурные формы, то есть, по сути, включая их в контекст культурной памяти. Прекрасная женщина становится статуей, коллекционер — предметом из собственной коллекции. Незнакомец собирает и хранит неизвестные шедевры и незаконченные работы великих мастеров, имена которых были забыты академией. Вместе с тем, сам он (собираясь совершить самоубийство) относится к такой деятельности с долей скепсиса. В его монологе не случайно появляется образ руин близ Спарты. «...Среди хаоса едва видимых руин... находится нечто наподобие цоколя, на котором поныне различимы буквы ЛΑΣΜ. Несомненно, это часть слова ΓΕΛΑΣΜΑ» (81).

Полустертое слово на цоколе разрушенного греческого храма, как становится ясно после его реставрации, означает «смех». Восторженности героя-рассказчика противопоставлена ирония хозяина палатцо; созидательной деятельности первого (реставрации стертых временем телесных образов при помощи готовых культурных форм и фрагментов) — деструктивная интенция последнего, направленная на разрушение своего и чужого тела. Гротескное несоответствие

¹ Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 116–118.

скульптурных тел и поз драматизму ситуации можно объяснить разноразличенностью дискурсивного уровня рассказа и логики развития сюжета. Рассказывание-реставрирование выполняет, в сущности, две основные функции: воспроизводит тела в качестве предметов искусства и «сглаживает, вытесняет мотивы разрушения»¹, которые образуют сюжетный план.

Комбинирование

Следуя эстетическим взглядам По, от деятельности реставратора – один шаг к оригинальному творчеству, созданию произведения искусства, новизна которого ограничена «новизной сочетаний»². Для читателя важно не столько *познание* нового, сколько *узнавание* известного; абсолютно новое невозможно, да и не нужно, поскольку не будет востребованным. В одной критической статье По писал: «Могут сказать: “Однако ж мы воображаем грифона, а ведь он не существует”. Да, сам он, разумеется, не существует, но существуют его части. Он – всего лишь сочетание уже известных частей тела и свойств»³.

Метафора грифона, как и химеры, была любимой риторической фигурой теоретиков искусства предшествующего столетия: Мейер Абрамс писал о химере как об общем месте в критических дискуссиях о поэзии XVII–XVIII вв.⁴ В критике По просветительский дискурс причудливо соединяется с романтической литературной теорией. Настаивая на единстве («unity») эффекта и новизне («novelty») сочетаний как на высшей цели художественного акта, он в то же время выступает в защиту дискредитированной С. Т. Кольриджем «фантазии», механически соединяющей «готовые материалы»⁵. Эти материалы могут

¹ Зекин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. С. 45. По мнению исследователя, в культурном сознании романтиков «мотивы созидания» преобладают над мотивами разрушения (отсюда – феномен реставрации руин в эпоху романтизма): «культура... сглаживает, вытесняет мотивы разрушения» и отдает предпочтение созиданию как образованию новых форм.

² По Э. А. Американские прозаики: Н.-П. Уиллис. – ... // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 107.

³ Там же. С. 107.

⁴ Abrams M. H. The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. L.; N.Y.: Oxford Univ. Press, 1953. P. 161.

⁵ «...Equally with an ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association». Coleridge S. T. Biographia Literaria. L.; N.Y.: J. M. Dent and Sons LTD, 1956. P. 167.

быть как эмпирическими, так и взятыми из реквизита изящных и словесных искусств. Например, По пишет о возможности сочетания не только существующих в природе форм, но и готовых «комбинаций», уже составленных «нашими предшественниками» (*combinations which our predecessors... have already set in order*¹). «Занятие литературой сводится к обширной комбинаторной игре внутри уже существующей системы, которая есть не что иное, как система языка»², – как определил эстетику По вслед за Полем Валери Жерар Женетт.

Можно согласиться с Теренсом Уоленом, что комбинаторика По напрямую связана с кризисом, который американский рынок переживал в 30-е гг. XIX в. Кризис был спровоцирован активным развитием журнального и газетного дела в отсутствие авторских прав. Это привело к наводнению рынка пиратски копируемой литературной продукцией, как американской, так и европейской. Одни и те же тексты перепечатывались различными периодическими изданиями, полностью или с сокращениями, часто без согласия автора. В ходу был плагиат сюжетов и идей. Концепт «новизны сочетаний» По был, в некотором смысле, решением проблемы литературного перепроизводства, излишка (*surplus*) информации, иными словами тем, мотивов, образов, которые циркулировали на страницах журналов и газет³.

В понимании По воображение соединяет между собой образы и идеи, которые хранит память; граница между воссозданием и творчеством, повторением и производством, плагиатом и оригинальностью трудноуловима. В его новелле «Лигейя» не всегда можно с точностью сказать, что делает герой-рассказчик: вспоминает или сочиняет. Пытаясь реконструировать телесный облик героини, он использует технику комбинирования образов-артефактов и литературных моделей.

В «Лигейе» мотив реконструкции тела ложится – через механизм повторения – в основу структуры повествования. Образ памяти в новелле становится более значимым, чем в «Свидании»: герой-рассказчик вспоминает образ *умершей возлюбленной*, при этом он одержим желанием вернуть ее «на земные тропы, ею покинутые» (202). Если в «Свидании» повествователь «реставрирует» формы и позы тел, герой «Лигейи» стремится восстановить лицо героини как уникальное означающее, знак индивидуальности и неповторимости

¹ Poe E. A. *Essays and Reviews*. P. 687.

² Женетт Ж. Литература как таковая // Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 247.

³ Whalen T. Edgar Allan Poe and the Masses. *The Political Economy of Literature in Antebellum America*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999. P. 49–82.

ее личности. Акт наблюдения смещается в прошлое: «я видел» (I saw), «я смотрел» (I looked), «я рассматривал» (I regarded) [655]. Он происходит в замкнутом пространстве кабинета: closed study [654] – которое может быть интерпретировано и как модель сознания, сосредоточенного на самом себе. Описание героини, напротив, относится к настоящему времени рассказа, выражая желание «воплотить» (embody) Лигейю в словах¹.

В «Свидании» эффект целостности тел достигается при помощи ряда художественных приемов. Например, покрывало, окутывающее маркизу, как мрамор – Ниобею, метонимически замещает ее тело. Когда маркиза «оживает», как статуя Пигмалиона, рассказчик подчеркивает: «дрожь пошла по всему ее телу» (курсив мой. – А.У.) (78). Описание лица Лигейи, напротив, фрагментарно; оно представляет собой детальный перечень дискретных элементов: лба, носа, рта, губ, зубов, подбородка, глаз, зрачков, ресниц, бровей. Можно сказать, что, изображая возлюбленную, герой совершает операцию, известную под названием блазона – если следовать бартовскому определению: «Суть блазона состоит в том, чтобы приписать некоему субъекту (красоте) известное число анатомических атрибутов: она была прекрасна – руки, шея, брови, нос, ресницы и т.п.»². Такие описания были обычными для литературной практики того времени. Новелла По отличается тем, что подчеркнутая фрагментарность описания (каждой части соответствует обширный фрагмент текста) сюжетно обыграна и обоснована. Герой-рассказчик воссоздает лицо часть за частью, собирая его из составных компонентов – в финале Лигейя воплощается в мертвом теле своей приемницы.

Герой не просто описывает лицо умершей по частям, но подбирает почти к каждой его части культурный код. Линии носа, его гладкость и вырез ноздрей напоминают профили «на изящных древне-еврейских медальонах» (194). В форме подбородка – очертания подбородка Венеры Медицейской (как читатель может догадаться по туманной метафоре: «очертания, что олимпиец Аполлон лишь в сновидении явил Клеомену, сыну афинянина» (194)). Волосы Лигейи –

¹ По удачному выражению Майкла Уильямса. Williams M. J. S. A World of Words. Language and Displacement in the Fiction of E. A. Poe. Durham and L.: The Duke Univ. Press, 1988. P. 93.

² Барт Р. S/Z. С. 118. Говоря о других определениях «блазона», можно привести мнение американской исследовательницы Нэнси Викерс, согласно которому суть блазона состоит не в нумерации частей, а в сведении тела к какой-либо одной части. См.: Vickers N. Members Only // The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe. Eds. D. Hillman and C. Mazzio. N.Y.: Routledge, 1997. P. 6–9; Vickers N. Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme // Critical Inquiry, 8 (June, 1981): 266.

«роскошно густые, в ярких бликах, естественно вьющиеся кудри» (193) – получают гомеровский эпитет «гиацинтовые» (194). «Античность не дала нам идеала глаз» (194), поэтому герой обращается к восточным образам. Черные глаза Лигейи придают ей красоту турецких гурий [«the Houri of the Turk», 655]. «Портрет» Лигейи «сделан» прежде всего из метафор, отсылающих к предметам искусства или к их материалу, будь то слоновая кость или мрамор. На метафорическом уровне он составляется из различных скульптурных фрагментов: профиль с медальона, подбородок античной статуи. Лицо героини заменяет его идеальный скульптурный слепок.

Собирая лицо-слепок из различных частей-артефактов, рассказчик получает эталон женской красоты. Во-первых, портрет сочетает в себе черты основных признанных канонов – классического, древнееврейского, восточного. Хотя Лигейя и ведет свое происхождение, по всей вероятности, от древнего германского рода: герой встретил ее в городе близ Рейна. Во-вторых, комбинируя отдельные элементы: глаза, профиль, кудри и подбородок, рассказчик (вос)создает «сборный» *романтический* идеал женского лица. Его метафоры отсылают к модели «восточной красавицы», вошедшей в моду после поэм Байрона, к образу «прекрасной еврейки» (аллюзии к роману Вальтера Скотта становятся очевидными после появления в новелле светлокудрой и голубоглазой английской леди Ровены) и к древнегреческой классике, возрожденной в рамках романтической эстетики. Наконец, эпитеты, которые задействуются при описании («raven-like hair», «naturally-curved tresses», «the sweet mouth», «voluptuous» lips), можно встретить, открыв наугад любой роман того времени или полистав литературный журнал. На уровне выражения «портрет» Лигейи представляет собой набор общих мест, литературных клише.

Рассказчик приводит цитату из Френсиса Бэкона: «Нет утонченной красоты, – справедливо подмечает Бэкон, лорд Верулам, говоря обо всех формах и генега прекрасного, – без некой *необычности* в пропорциях» (193). В одном журнальном рассказе мы встречаем похожее, казалось бы, наблюдение: «Черты ее лица приближались к классическому совершенству, но прекрасной формы нос был чуть-чуть вздернут, и это придавало ей очарование лукавства, недостающее классическим моделям»¹. Однако, если здесь неправильность выводится из конкретной детали, в «Лигейе» она неуловима. Необычность пропорций ее лица – причем, важно подчеркнуть, необычность в понимании рассказчика – парадоксальным образом за-

¹ [Анонимный автор] The Lord of the Manor // Graham's Magazine, XXII (March, 1823): 177.

ключается в его универсальности или эталонности. Портрет героини словно иллюстрирует одну известную критическую сентенцию Эдгара По: «Богатство и значительность сочетаемых частей, способность открывать новые возможности сочетаний... и полная "химическая однородность" и соразмерность целого — таковы должны быть наши критерии при оценке работы воображения»¹.

Пытаясь восстановить индивидуальность внешнего облика Лигейи, герой-рассказчик конструирует лицо-канон, создает воплощенный поэтический идеал, образ Красоты как таковой. Его рассказывается оказывается совершенной моделью «работы воображения», имитируя принцип, заложенный в основе самого творчества. Не случайно герой становится художником-декоратором во второй части новеллы: он еще раз в точности воспроизводит принцип творения-комбинирования, оформляя интерьер спальни как причудливое сочетание «настоящих» артефактов. Описание спальни представляет собой похожую вариативность культурных кодов²: индийское ложе, полуготический потолок, венецианское стекло...

В то же время дискретная практика комбинирования лица Лигейи неотделима от прямо противоположного, обратного процесса, который Дэвид Герберт Лоуренс назвал «анатомированием»: «Все это похоже на то, как анатом анатомирует кошку»³. Между (вос)созданием по частям и разбором на части стирается какая-либо граница. Герой движим желанием воплотить в слове облик умершей и одновременно извлечь из него смысл. Он «хочет анализировать ее до тех пор, пока не будет знать все ее составные части, пока он не постигнет ее целиком в своем сознании»⁴. Он подвергает лицо возлюбленной тщательному осмотру: я изучал (*examined*) контуры высокого и бледного лба, я внимательно рассматривал (*scrutinized*) форму подбородка [655]. Приблизительно в тех же словах По будет описывать детективное расследование Дюпена: «*Dupin scrutinized every thing — not excepting the bodies of the victim. The examination occupied us until dark*» [153—54] (курсив мой. — А.У.). Герой разбирает лицо на составляющие и внимательно изучает каждый фрагмент.

Рассказчик демонстрирует «как сделана» Лигейя — и в то же время стремится найти ключ к ее совершенному «устройству». Разбираемая на составные элементы Лигейя напоминает заводную кук-

¹ По Э. А. Американские прозаики: Н.-П. Уиллис. — ... // Эстетика американского романизма. С. 108.

² Williams M. J. S. Op. cit. P. 95.

³ Lawrence D. H. Studies in Classical American Literature. P. 78.

⁴ Ibid. P. 69.

ду, механическую женщину, образ которой интриговал писателей XIX в. — от Гофмана до Валье-Инклана. Лоуренс остроумно сравнивает мраморную руку героини с каминной полкой («mantel-pièce»); ее походка столь же эластична, как пружины кресла («chair-springs»)¹: «Напрасно пытался бы я живописать величие, скромную непринужденность ее осанки или непостижимую легкость и упругость (elasticity) ее поступи... О ее приходе в мой укромный кабинет я узнавал только по милой музыке ее тихого, нежного голоса, когда она опускала мраморные персты² на мое плечо» (193).

Согласно литературной теории По, «созидательная способность» художника (constructive ability)³ основана прежде всего «на способности анализа, дающего художнику возможность подвергнуть полному обзору всю махинацию задуманного эффекта, и таким образом создавать его и проверять по произволу»⁴. Поэтому совмещение письма и чтения в акте наблюдения-рассказывания у По органично в той мере, в какой чтение является письмом наоборот. Герой-наблюдатель выступает столько же в роли аналитика, сколько и художника: он и (вос)создает, и разбирает внешний облик героини в процессе его описания.

Но стоит заметить, что совершенство каждой части лица, предполагая отсутствие изъянов, а значит и телесных меток, блокирует познание и сводит анализ к тавтологическому перечислению. Анатомическая часть тела совершенна, следовательно, она должна «означать» духовное совершенство. Так, вырез ноздрей говорит о пылкой душе, уста — «о торжестве горнего начала», подбородок — о «нежности и величии, полноте и одухотворенности» (194). Получается замкнутый круг: «собранное» рассказчиком идеальное лицо отсылает исключительно к собственной идеальности. Познавательное усилие героя в конечном итоге упирается в собственный предел.

Итак, наблюдаемое тело замещается произведением искусства, вещью, артефактом посредством *перевода-транспозиции* на язык искусства, *реставрации* при помощи готовых форм и элементов, *комбинирования* культурных кодов и поэтических канонов. Можно говорить о более или менее явном «обнажении приема» в каждом из рассказов. В «Овальном портрете» герой-наблюдатель повторяет или, точнее, предвосхищает творческий акт художника. Герой «Лигейи» применяет одну и ту же технику, (ре)конструируя визуальный

¹ Lawrence D. H. Op. cit. P. 69.

² «Marble hand» [654].

³ Marginalia // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1363.

⁴ Маргиналия // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 558.

образ умершей и оформляя интерьер спальни. В «Свидании» реставрация – это и механизм рассказывания, и тема для разговора. Герою-наблюдателю По необходимо совершить определенное мысленное усилие: перестроить взгляд, воссоздать и переформировать облик в памяти, составить новое сочетание в процессе (ре)конструкции. Достижимая таким образом *искусственность* всецело принадлежит риторике – метафорам, сравнениям, эпитетам, скорее выражая волю того, кто говорит, чем являясь характеристикой «объекта». Повествователь у По, следуя общей романтической тенденции, нередко сетует на несовершенство «инструмента», который он вынужден использовать: «Я взирал на очертания высокого бледного лба – он был безукоризнен – о, сколь же холодно это слово, ежели говоришь о столь божественном величии!» («Лигейя», 193).

Неподатливый материал

В «Доме о семи фронтонах» (*The House of Seven Gables*, 1851) Готорн сравнивает наделение романа моралью с накалыванием бабочки на булавку, тем самым лишаящее его жизни и придающее ему застывшую, неестественную форму¹. В прозе Готорна «мораль» нередко принимает форму метки, пришитой к платью, или клейма, выжженного на теле. Сам он, тем не менее, оценивал такой художественный принцип как глубоко неверный и предпочитал ему ненавязчиво утверждаемую в тексте «высшую истину», рассеянную в произведении и потому не менее верную на последней странице, чем на первой². По, в отличие от большинства его современников, выступал против «ереси Дидактики» в литературных текстах, и прежде всего в поэзии. Единственная и высшая цель поэзии – это Красота, которой должно быть подчинено все остальное. «Истинный художник» всегда сумеет удержать «возбуждение Страсти» «в надлежащем подчинении... *Красоте*»³. В другой статье, правда, По снимает жесткую иерархию, признавая легитимность «страха, ужаса и страсти» в рассказах⁴. Несмотря на различие эстетических принципов двух писателей, оба приведенных высказывания представляют художественное творчество в свете властного и даже насильственного

¹ Hawthorne N. *The House of Seven Gables*. N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1965. P. xxx.

² Ibid.

³ Поэтический принцип // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 501.

⁴ Poe E. A. *Essays and Reviews*. P. 573.

отношения автора к «материалу». Только если мораль-булавка протыкает-пронизывает насквозь, формальное совершенство «приглушает» (tone down)¹ аффективное переживание.

Рукотворный, ремесленный аспект творчества делает Эдгара По, говоря словами Сартра, одним из законодателей «великого антинатуралистического движения» XIX в., противопоставившего «продам» – «бесплодие», вдохновению – «чистую технику» и «обработку с помощью приемов поэтического мастерства»². По отрицал романтическую идею «природной» гениальности или бессознательного творчества, не зависящего от интенции и воли творца. Интересен его комментарий к знаменитому афоризму Новалиса, согласно которому художник принадлежит своему произведению, а не произведение художнику³: «Если в вышеприведенной сентенции тот смысл, что художник, подразумевается, есть раб своей темы и должен согласовывать с нею свои мысли, я не верю в эту мысль, которая представляется мне принадлежащей уму, по существу своему прозаическому»⁴. Автор – не раб, но господин; «произведение» – это «не более, чем куча глины», из которой можно образовывать «все, что угодно» по собственному произволу.

В критике герой-рассказчик По традиционно и, на наш взгляд, совершенно оправданно рассматривается как потенциальный художник, независимо от области применения своего мастерства. В самом деле, создается впечатление, что к телу он относится как к куску глины, податливому, пассивному «материалу». Описывая тело как статую, лицо как слепок, он неизбежно «подавляет» эмоции и переживания другого. Выше мы не раз говорили о том, что волевое усилие необходимо уже для того, чтобы состоялся сам акт наблюдения, требующий самоконтроля, способности удержать видимое от искажения или распада. Вместе с тем, было бы упрощением сводить повествовательную динамику текстов По к ролевому распределению власти и подчинения между героями, напрямую связывать «насилие» над телом с психологией, мотивами, интенциями рассказчика как персонажа. Скорее речь будет идти об особом эффекте повествования, возникающем за счет несоответствия заявляющих о себе на письме эмоций и характера их репрезентации.

¹ Ibid.

² Сартр Ж.-П. Шарль Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 384.

³ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. Университета, 1980. С. 96.

⁴ По Э. Маргиналия // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 545.

В «Свидании» ужас матери, уронившей младенца в канал, заявляет о себе в тексте через «дикий, истерический, протяжный» крик (76), который герой-рассказчик слышит, подплывая на гондоле к ее палаццо. Аффект (крик) отделен от визуальной формы – описания маркизы как неподвижной и прекрасной статуи. Эмоции, которые эксплицитно выражаются в мелодраме, здесь словно «прорываются» сквозь риторические конструкторы нарратора. Так, за «оживлением» «статуи», представленным рассказчиком как мифопоэтический конструктор, угадывается аффективное состояние тела: «мрамор» заливают румянец и пронизывает озноб, переходящий в конвульсию – «the unusual tumult of that throbbing bosom... the convulsive pressure of that trembling hand» [295]. Точно так же «сквозь слова» подобного «римскому изваянию» незнакомца «прорывается некий трепет – *дрожь*, пронизывающая его движения и речи» (83).

В «Лигейе» мимика лица явно не соответствует страстям и страданиям умирающей героини (в ретроспективном описании рассказчика). «Из всех женщин, когда-либо мне знакомых, она, внешне спокойная, неизменно безмятежная Лигейя, была беспомощною жертвою бешеных коршунов неумолимой страсти» (196). Очевидно, что рассказчик в своих воспоминаниях пытается соединить идеальный, скульптурный облик Лигейи с ее «неистовым», «безумным» (197) нравом. Такое же несоответствие – в отношении речи и голоса. Лигейя произносит свои безумные, исполненные «свирепой энергией» речи неизменно тихим, спокойным и чрезвычайно мелодичным голосом. Рассказчик указывает на его ясность, отчетливость и модуляцию, а также музыкальное звучание (196). Голос Лигейи, который идеально «подходит» к ее лицу-слепку, напоминает голос музыкального автомата. Ср. в «Песочном человеке» («Der Sandmann», 1816) Э. Т. А. Гофмана: Олимпия «пропела... арию чистым, почти резким голосом, похожим на хрустальный колокольчик»; «в ее пении приметен неприятно правильный, бездушный такт поющей машины»¹.

Перед смертью голос Лигейи неожиданно меняется; он становится тише, а на смертном одре неожиданно переходит в полукрик: «O God! – half shrieked Ligeia» [659]. Умирающая Лигейя произносит не свое, а чужое слово: она цитирует Джозефа Гленвилла: «Кто – кто ведает тайны воли и силу ее? – Человек не предается до конца ангелам, *ниже самой смерти*, но лишь по немощи слабыя воли своя» (199). Та же самая цитата приводится ранее самим рассказчиком,

¹ Гофман Э. Т. А. Песочный человек // Гофман Э. Т. А. Песочный человек. СПб.: Кристалл. 2000. С. 219; 222.

причем без упоминания о предсмертных словах героини: «Среди других многочисленных примеров я отлично помню нечто в книге Джозефа Гленвилла, что (быть может, лишь диковинностью своей – кто скажет?) неизменно внушало мне это же чувство¹: “И заложена там воля, ей же нет смерти. Кто ведает тайны воли и силу ея?... Человек не предается до конца ангелам, *ниже самой смерти*, но лишь по немощи слабая воля своя”» (195).

В случае «Лигейи» интересно сравнить ее раннюю и позднюю редакции – опубликованную в 1838 г. в журнале «Американ музеем»² и в 1845 г. в приложении к мормонскому журналу «Нью уорлд»³. В первой версии рассказа героиня не говорит ни слова. Рассказчик смотрит на тело умершей супруги и цитирует указанный фрагмент из Гленвилла. Позже По убирает упоминание о теле; напротив, теперь Лигейя произносит свое предсмертное слово-цитату, а до этого властно приказывает герою прочесть вслух сочиненное ей стихотворение «Червь-победитель» («The Conqueror Worm», 1843). «Лигейя» – не единственный случай, когда По *post factum* вставляет в новеллу свой собственный, опубликованный ранее стихотворный текст – что объяснялось вполне прагматическим желанием вдохнуть новую жизнь в стихотворение, поместив его в успешный рассказ. В то же время, сравнивая редакции «Лигейи», можно говорить не только о возрождении «поэтического голоса» По, но и об обретении голоса его героиней. Не случайно именно ей, а не рассказчику По приписывает авторство. Слово Лигейи, сказанное на смертном одре, до конца не свободно (как мы увидели) от дискурса повествователя, но оно мучительно прорывается, сопровождаясь конвульсией: «spasmodic movement» [659].

И в «Свидании», и в «Лигейе» рассказчик стремится (пере)воплотить поэтический идеал, (вос)создать совершенный предмет искусства (что для По в сущности одно и то же, поскольку он относил поэзию к разряду изящных искусств⁴). Фиксируя свой взгляд на формальном совершенстве и «приглушая» внутреннее переживание описываемого тела, он становится субъектом или, точнее, инстанцией дискурсивной формы власти, воплощаемой в тексте. Телесное

¹ Чувство, которое он испытывал, изучая выражение глаз Лигейи.

² The American Museum of Science, Literature and Arts, 1 (Sept., 1838): 25–37.

³ The New World, a Weekly Family Journal of Popular Literature, Science and Art..., 10 (Feb. 15, 1845): 100–101.

⁴ См. об этом: Jacobs R. Poe, Journalist and Critic. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1969. P. 50.

переживание заявляет о себе на границах смысла, вопреки основной направленности повествования.

Эффект смыслового пятна

В «Овальном портрете» тело, казалось бы, служит исключительно пассивным объектом художественных манипуляций художника и – опосредованно – героя-наблюдателя. Однако и здесь, очевидно, можно говорить о предельности властных стратегий обоих «переводчиков». По словам Ю. М. Лотмана,

любой точный перевод подразумевает, что между единицами каких-либо двух систем устанавливаются взаимно однозначные отношения, в результате чего возможно отображение одной системы на другую... Однако в случае, когда соплагаются дискретные и недискретные тексты, это в принципе невозможно. Дискретной и точно обозначенной единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла... В этом случае возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим аспектом эквивалентность¹.

Перевод, осуществляемый в рассказе «Овальный портрет» – как раз пример такого заведомо *неточного* перевода. Тело замещается дискретным, фрагментарным изображением; рассказчик не только подчеркивает эту дискретность, но и осуществляет транспозицию, описывая картину при помощи языковых средств. Характерно, что остаточности, непереводимости иконического образа в «Овальном портрете» соответствует общая атмосфера неопределенности в рассказе. Не случайно изображение на полотне отличается нечеткостью: «Руки, грудь и даже золотистые волосы неприметно *растворились* в *неясной*, но *глубокой тени*, образующей фон» (544) (курсив мой. – А.У.). «Размытость» портретного изображения в новелле По интриговала феминистских критиков: «тело» ускользает от («мужского») взгляда, сливаясь с фоном, тем самым сопротивляясь объективации, неизбежно возникающей в ходе авторитетного описания.

Наконец, перенос внимания с фигуры на фон – знак наркотического видения: «Для наблюдателя, не подверженного воздействию наркотика, фон имеет второстепенное значение, для наблюдателя под наркотическим влиянием этот фон вдруг приобретает какую-то

¹ Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 406.

особую, необъяснимую важность»¹. Как мы упоминали, наркотический опыт героя вынесен за скобки в окончательной редакции рассказа, тогда как в первой — описывается, как он даже не курит, но проглатывает опиум, подобно морфию или ландануму (опиум, настоящий в алкоголе); посему сравнительно малая доза оказывает неожиданное по своей силе действие на организм. Наблюдатель приступает к созерцанию картин в галерее замка, уже испытывая на себе эффект наркотика. В последней редакции наркотическое по своей природе видение отделяется от опыта, становится автономным. Размытость галлюцинаторного зрения и оценочность высказывания посетителя галереи накладываются друг на друга, образуя зазор.

Неопределенность присуща и визуальному образу героя «Свидания». Портрет «незнакомца», вопреки байроническим чертам и сходству с римским императором Коммодом, явлен ровно настолько, чтобы быть узнаваемым, не позволяя приблизиться к себе и рассмотреть детали. «Он [незнакомец] не обладал единым [в оригинале: особенным — *peculiar*], постоянно присущим ему выражением, которое могло бы запечатлеться в памяти; облик его, единожды увиденный, мгновенно забывался, но забывался, оставляя неясное и непрестанное желание вновь вспомнить его» (79). Не случайно лицо героя сравнивается с зеркалом: «Не то чтобы никакая буйная страсть не отбрасывала четкое отражение на зеркало этого лица — но это зеркало, как зеркалам и свойственно, не оставляло на себе следа страсти, как только та проходила» (79). У «незнакомца» нет запоминающихся черт — оно может быть *любим*. Это то лицо, которое, говорит рассказчик, каждый человек видит в определенный период своей жизни, и после не видит никогда.

Образ ускользающего лица связан не только с мотивом памяти (рассказчик, как уже говорилось, вспоминает облик своих знакомых), но и с различными модусами чтения самой новеллы. Прототипом персонажа «Свидания» был лорд Байрон. Современнику По не составляло труда узнать героя, которого рассказчик называет «незнакомцем». В тексте рассказа разбросаны многочисленные референции к письмам и дневникам Байрона, которые незадолго до написания «Свидания» были опубликованы Томасом Муром. Статуи, упоминаемые «незнакомцем» в разговоре с рассказчиком, Байрон перечисляет в письме Мюррею из Фолиньо, рассказывая о своем посещении флорентий-

¹ Ямпольский М. Б. О близком. С. 78.

ских галерей¹. По даже косвенно указывает на источник своего текста, по гипотезе Ричарда Бентона²: «незнакомец» рассуждает о смерти Томаса Мора. Столь же иронично звучит реплика героя о его равнодушии к Аполлону Бельведерскому – учитывая, что Байрон традиционно позировал под Аполлона на портретах.

Что касается сюжетных коллизий рассказа, то они опять же отсылают к конкретному референту. Мост Вздохов, на котором впервые появляется герой, был воспет английским бардом в знаменитых строках: «I stood in Venice on the Bridge of Signs / A palace and a prison on each hand»³. Спасение младенца было навеяно репутацией Байрона-плывца⁴ и, возможно, вдохновлено каламбуром из письма Байрона Мюру: «Besides, I have fallen in love, which, next to falling into the canal (which would be of no use, I can swim)...»⁵. В любовном треугольнике: «незнакомец» – маркиза Афродита – ее старый, похожий на сатира, муж – без труда узнается «последний роман» Байрона с Терезой Гвиччиоли.

Наконец, даже смерть героя – самоубийство из-за любви – предстает в ином свете, если обратить внимание на вводимый По опосредующий мотив. Посещая «незнакомца» в его палатцу, герой-рассказчик листает трагедию Полициано «Орфей». В ней он находит подчеркнутый карандашом пассаж, который «даже человек, запятнанный пороком, не может прочитать, не испытывая озноб... а женщина – без вдоха» (83). По мнению комментаторов, По имеет в виду сцену пения Орфея у врат ада, растрогавшего даже его насельников⁶. Однако рассказчик отсылает нас к концу третьего акта⁷ трагедии – гибели Орфея, принесенного в жертву Вакху. Подчеркнутый пассаж соотносится не столько с основным сюжетом рассказа («свидание» возлюбленных в загробном мире), сколько с

¹ Byron G. G. N. Letter CCLXXVI to Mr. Murray (Foligno, April 26th, 1817) // Letters and Journals of Lord Byron with notices of his life by Thomas Moore: In IV v. V. III. Paris: A. and W. Galignani, 1831. P. 134. Впервые этот источник был указан Р. Бентоном. См. след. сноску.

² Benton R. Is Poe's «The Assig nation» a Hoax? // Nineteenth-Century Fiction 18 (1963): 193–197.

³ Из «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «В Венеции на Ponte dei Sospiri, / Где супротив дворца стоит тюрьма...» В пер. В. Левика // Байрон Дж. Стихотворения, поэмы, драматургия. М.: Рипол классик, 1997. С. 230.

⁴ Poe E. A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976. P. 495.

⁵ «Кроме того, я влюбился [have fallen in love], за чем обычно следует падение в канал [falling into the canal] (но мне это не грозит, я умею плавать)» // Letters and Journals of Lord Byron. Op. cit. P. 67.

⁶ Poe E. A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. P. 496.

⁷ В действительности драма Анджело Полициано (1454–1494) «La Favola d'Orfeo» не поделена на акты. Под концом третьего акта можно понимать конец пьесы – именно поэтому Сьюзен и Стюарт Левин (см. пред. сноску) считают, что По ошибся, отослав нас к неверной сцене.

мотивом трагической гибели поэта, устойчивым кодом для описания которого был орфический миф. Смерть Байрона в Миссолонги в 1824 г. была предметом европейского и американского культа, вдохновившего По на сонет «К острову Занте» (To Zante, 1837)¹. В «Свидании» не случайно встречается много греческих имен и названий — начиная от Афродиты и заканчивая Спартой.

В рассказе По, таким образом, свободно циркулируют знаки, выполняющие роль разделяемого адресатами кода, недвусмысленно отсылающие к личности и биографии лорда Байрона. Облик прототипа, *настоящего* героя истории По, слишком хорошо известен, чтобы стать объектом репрезентации. И в то же время неопределенность, вводимая «портретом», препятствует полному отождествлению героя и референта. Лицо «незнакомца» остается нечетким, размытым «смысловым пятном» рассказа. Визуальный образ байронического героя, как и живописное «тело» жены художника тоже, хотя и иначе, сопротивляется объективирующим «техникам» повествования. Этот образ подводит нас к пределам семиотической деятельности рассказчика и моделируемого в новелле фикционального мира. Вместо ожидаемого «окна» в реальность мы получаем зеркало, отсылающее к проекции (нашего) желания: лицо, которое каждый человек видит в определенный период своей жизни, и после не видит никогда.

Отражение как альтернатива

В отличие от «Свидания», байронические мотивы в «Падении дома Ашеров» менее очевидны и легко опускаются при чтении. Как, однако, показала немецкая исследовательница Катрина Бахингер, один из самых известных рассказов По был написан под влиянием воспоминаний Вашингтона Ирвинга о посещении Ньюстедского аббатства и уже упомянутых дневников под редакцией Томаса Мура². Первый фрагмент новеллы, в котором описывается загадочный дом Ашеров так, как его впервые видит рассказчик, может быть прочитан как палимпсест — наложение нового образа и новых смысловых коннотаций на текст Ирвинга. Повторяется та же сюжетная ситуация: герой едет верхом по унылой, угрюмой, сумеречной местности и подъезжает к дому и озеру. Как и в «Лигейе», в «Падении дома

¹ Занте — греческий остров, расположенный напротив Миссолонги.

² См. об этом в кн.: Bachinger K. The Multi-Man Genre and Poe's Byrons. Salzburg: Institut für anglistik und amerikanistik universität, 1987. P. 2–60.

Ашеро́в» По занимается литературным бриколажем, сочетаниями «готовых», вторичных элементов. В контексте интересующей нас проблемы мы рассмотрим один аспект новеллы. «Падение дома Ашеро́в» – образец альтернативной модели рассказывания, отступающей от приведенной выше жесткой схемы и связанной с мотивом отражения, пронизывающим смысловые уровни текста.

Одним из общих мест в критике о По можно назвать сходство готического дома, в котором происходят события рассказа, и внешнего облика его хозяина, Родерика Ашера. В самом деле, визуальный ряд новеллы строится по определенной логике: дом и его окрестности – отражение дома / окрестностей в черном озере – фасад дома – портрет Ашера. Герой-рассказчик приезжает в поместье Ашеро́в, откликнувшись на письмо больного друга. Ему открывается мрачный вид на дом и окружающий его ландшафт, вселяющий в него чувство безысходности. Свое ощущение он сравнивает с тем, что испытывает, приходя в себя, курильщик опиума: «горький возврат к действительности – ужасное падение покрывала. Сердце леденело, замирало, ныло – ум безысходно цепенел, и никакие потуги воображения не могли внушить ему что-либо возвышенное» (247).

Вопреки подавленности, отношение героя-наблюдателя к дому – это отношение художника, убежденного в том, что, моделируя и переставляя данные ему элементы, он может свободно управлять эффектом. «Быть может, подумалось мне, если бы хоть что-то в этом виде, так сказать, какие-то детали картины были расположены иначе, то этого оказалось бы достаточным, дабы изменить или вовсе уничтожить впечатление, им производимое» (248). Направляя взгляд на отражение дома в озере, рассказчик изменяет перспективу, но вместо того, чтобы уничтожить мрачный эффект, только нагнетает его: «посмотрел вниз – но с еще бо́льшим содроганием – на отраженные, перевернутые стебли седой осоки, уродливые деревья и пустые, похожие на глазницы, окна» (248). «Материал» сопротивляется творческой манипуляции, оказывается неподатливым; отражение дома в озере нередко интерпретируется как темная, иррациональная сторона творческого воображения.

«Ребяческий опыт» комбинаторной игры уступает место трезвому наблюдению-изучению фасада здания, к которому герой-рассказчик приступает, «отогнав от души то, что *не могло* не быть грезой» (249). При этом он указывает на тщательность своего осмотра: «я с большею пристальностью осмотрел истинное обличие здания» (249). Исследуя фасад «взором дотошного наблюдателя» (250), рассказчик отмечает мельчайшие детали, например, «плесень и мох» (249), свисающие из-под крыши.

Образ дома проецируется на описание Ашера. О его волосах, например, говорится, что они «мягче и тоньше паутины» (251), подобно «тонкой, спутанной сети» (249) свисающей из-под крыши плесени: «hair of a more than *web-like* softness and tenuity [234] / minute fungi... hanging in a fine tangled *web-work* from the eaves» [233] (курсив везде мой. — А.У.). Сам дом антропоморфен, его окна напоминают глаза [eye-like windows, 231]. Лицо Ашера и фасад дома отражаются друг в друге, но при этом рассказчик как будто не отдает себе отчета в их сходстве; по крайней мере, он ни разу не высказывается эксплицитно об этой аномальной и вместе с тем, казалось бы, очевидной в контексте его повествования параллели. Описание-отражение — это уже не произвол художника, меняющего ракурс зрения, и не проницательность исследователя, отмечающего едва уловимые сходства. Скорее можно говорить (вновь) о «случайном» наложении одного образа на другой.

Похожую логику аналогий (осознанную? бессознательную?) мы находим в стихотворении самого Родерика Ашера. Его стихотворение о дворце или доме, покинутом добрыми духами и заселенном демонами, — прозрачная аллегория помраченного сознания героя. Но здесь же возникает образ дома-лица: «Виден странникам в долине / Танец был сквозь два окна» (255); *Wanderers in that happy valley / Through two luminous windows saw...* [238]. Мотив окон в стихотворении соотносится одновременно с окнами дома и глазами Ашера в описании рассказчика: «an eye large, liquid, and *luminous*» [234]. Ричард Уилбер, который видит в стихотворном образе дома «аллегорическое тело» Ашера, проводит еще более широкую аналогию. Если окна — глаза, то дверь — это рот; причем дверь, сияющая жемчугом и рубином, в последних строфах становится бледной [«pale door», 239]. Описывая лицо Ашера, рассказчик говорит о его тонких и очень бледных [“very pallid”, 234] губах¹.

Вставной текст (стихотворение) неожиданно оказывается зеркальной проекцией основного текста; лицо-отражение Родерика Ашера — риторическим конструктом двух наблюдателей, повествователя и автора стихотворения, Ашера. Взаимоотражение двух описаний становится возможным за счет их включенности в структуру рассказа, которая строится по закону удвоения и симметрии. Дом отражается в озере, дом / отражение / фасад — в лице его владельца, описание рассказчика — в стихотворении Ашера. Проводя аналогии

¹ Wilbur R. The House of Poe // The Recognition of E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. P. 264. Похожую аналогию проводит и Патрик Куинн. Quinn P. The French Face of Edgar Poe. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1957. P. 249.

между лицом Ашера и домом, герой-рассказчик сам *подчиняется* структурной логике новеллы. Его повествование оказывается частью игры отражений, которая управляет «Падением дома Ашеро́в».

Возникающий в новелле эффект может быть описан при помощи нарратологических понятий, например, через введенное американскими теоретиками литературы различие «показывания» (showing) и «рассказывания» (telling). Миметическая функция (дом / лицо) присутствует как бы независимо от диегетических усилий повествователя. Можно сказать, что в «Падении дома Ашеро́в» ярко выражена повествовательная инстанция, определяемая некоторыми нарратологами как «имплицитный автор» (implied author). Мы имеем в виду, конечно, не «образ автора», но условное обозначение «субверсивной», «подрывной» функции повествования, которая, следуя Патрику О'Нилу, направлена и на саму историю, и на ее изложение («its own telling of that story»)¹.

«Читаемое» тело

Другой возможной границей смыслообразования является «читаемость» или «читабельность» тела. Первую половину XIX в. отличала настоящая одержимость расшифровкой телесных знаков, черепных бугров, черт и мимики лица. Читающий взгляд фланера в «Человеке толпы» или разбор на составные части лица Лигейи с целью извлечения смысла – примеры, которые более чем органично вписывались в историко-культурные практики эпохи. О популярности не раз упоминаемой нами френологии – изучении характера и способностей по строению черепа – лучше всего говорит реклама. На обложке вышедшей в 1850 г. книге Джорджа Фостера мы находим список тематически подобранной литературы, предлагаемой потенциальному покупателю: «Работы по френологии и физиологии», «Френология», «Лекции Комба по френологии», «Защита френологии», «Популярная френология», «Американский френологический журнал», «Френологический альманах». Эти издания – от серьезных трактатов (лекции Жоржа Комба) до популярных пособий – соседствуют с книгами по психологии и этике, с одной стороны («Женщина, ее воспитание и влияние» Каролины Киркланд), по анатомии и медицине, с другой («Зубы: их структура, болезни и лечение»).

¹ O'Neill P. Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1994. P. 3.

Карло Гинзбург в своей известной статье «Приметы» пишет об утверждении на рубеже двух столетий особой, «уликовой парадигмы», связанной с медицинским диагностированием («семейотикой»). «...В конце XVIII – начале XIX века, с появлением “гуманитарных наук”, констелляция уликовых дисциплин существенно меняется: восходят новые светила, обреченные на скорый закат, такие как френология, или же на длительное сияние, как палеонтология, но, главное, утверждается эпистемологический и социальный престиж медицины. Медицина становится, эксплицитно или имплицитно, ориентиром для всех “гуманитарных наук”»¹. Одновременно Гинзбург напрямую соотносит интерес к знакам и симптомам с возникшим в начале века детективом. Другим литературным жанром, предполагающим читаемость тела, была мелодрама, рождение которой совпало с Великой французской революцией. «Мелодраматическое» тело, по словам Питера Брукса, это «воплощение» (embodiment) смысла²; его отличает исключительно семиотический характер.

Американский исследователь Джон Ирвин выделяет три основных «иероглифических» метода интерпретации телесного в художественной и журналистской практике По. Это френология, физиогномика и анализ почерка:

Каждый представляет собой способ чтения «характера» – по особенностям почерка, по телосложению и чертам лица, по строению черепа. Каждый из этих методов «чтения» подразумевает, что внешняя форма отражает внутреннее содержание, что отражение или соответствие может быть то явным, а то и скрытым... Интерес По к шифрам, очевидный в «Золотом жуке» и «Криптографии», неотделим от его интереса к изучению почерка, черт лица и форм черепа³.

Ставшая знаменитой серия скетчей По о модных авторах – «Литераторы Нью-Йорка» («The Literati of New York City», 1846) – сочетает френологический и физиогномический подходы. Главка о том или ином литераторе заканчивается детальным портретом, с соответствующим комментарием. Например, «подбородок, тяжелый и выступающий вперед, указывающий (следуя Лафатеру и общим знаниям) на энергичность, которая и составляет главную особенность его характера»⁴. Или «его нос и лоб не выдерживают никакой кри-

¹ Гинзбург К. Приметы // Мифы-эмблемы-приметы. Морфология и история. М.: Новое издательство, 2004. С. 217.

² Brooks P. Body Work. P. 64.

³ Irwin J. Op. cit. P. 52.

⁴ The Literati of New York City: Freeman Hunt // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1149.

тики; последний поставил бы в тупик френологов»¹. Себя самого, для автобиографической статьи, По описал следующим образом: «Довольно худой, высота около пяти футов и восьми дюймов, хорошо сложен; цвет лица бледный, глаза серые и беспокойные, говорящие о заметной нервозности, в то время как рот указывает на решительность характера; очень широкий лоб, с ярко выраженными органами Идеальности, Причинности, Формы, Творческих способностей (Constructiveness) и Подражательности, со слабо выраженными Памятью и Индивидуальностью. Волосы темного, почти черного цвета, слегка вьются»². Физиогномические и френологические аллюзии мы встречаем и в литературных текстах. Например, «изящно вылепленный подбородок» Родерика Ашера, «недостаточно выступающий вперед», говорит о его «душевной слабости» (251). Выпуклость лба Лигейи, как давно было замечено исследователями, указывает на орган Идеальности³.

По уделял особое внимание почерку. В статье «Анастатическая печать» («Anastatic Printing», 1845) он даже выдвинул идею фотопирования авторской рукописи, которая могла бы заменить традиционные типографские методы⁴. Анастатическая печать — по сути миметическое продолжение тела писателя, движения его руки по странице бумажного листа. В этом смысле она отличается большей подлинностью, аутентичностью по сравнению с любой другой техникой. Более того, по почерку можно составить представление о характере и одаренности автора. По, например, принадлежит серия заметок, где он анализирует почерк известных литераторов. Суждения о воображении и стиле основаны на анализе «руки» писателя или поэта; к каждой заметке прилагаются факсимиле подписей⁵.

От анализа почерков один шаг до сличения отпечатков пальцев. В «Убийствах на улице Морг» Дюпен точно воспроизводит на листе бумаги «темные кровоподтеки и следы ногтей», оставленные преступником на шее жертвы, и предлагает герою-рассказчику «одновременно вложить пальцы обеих рук в изображенные здесь отпечатки» (408). Последний оказывается в замешательстве, поскольку его пальцы не совпадают с отпечатками.

¹ The Literati of New York City: N. P. Willis // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1130.

² [Hirst H. B.] The Poets and Poetry of Philadelphia, Number II: Edgar Allan Poe. Philadelphia Saturday Museum, I, 4 (Mar. 1843): 1.

³ См., например: Hungerford E. Poe and Phrenology // American Literature, 2 (November, 1930): 210–228.

⁴ Poe E. A. Anastatic Printing. Broadway Journal, 12 (April, 1845): 229–231.

⁵ Poe E. A. A Chapter on Autobiography. Graham's Magazine, V, XIX (Dec. 1841).

– Похоже, – сказал я наконец, – что это отпечаток не человеческой руки.

– А теперь, – сказал Дюпен, – прочтите этот абзац из Кювье.

То было подробное анатомическое и общее описание исполинского бурого орангутанга, который водится на Ост-Индских островах (408–409).

Телесная метка, таким образом, переносится на бумагу, или воспроизводится в качестве «читаемого» знака, а потом замещается фрагментом текста (абзацем из Кювье), который ее исчерпывающе объясняет: «Описание пальцев, – сказал я, закончив чтение, – в точности совпадает с тем, что мы видим на вашем рисунке. Теперь я понимаю, что только описанный здесь орангутанг мог оставить эти отпечатки» (409).

В детективных рассказах правильная расшифровка телесных знаков оказывается ключом к раскрытию преступления. Связь изобретенного По детективного жанра с его интересом к шифрам более, чем очевидна. Следуя Гинзбургу, можно провести и другую линию – к медицинской диагностике. В рассказе «Тайна Мари Роже» Огюст Дюпен пространно рассуждает о том, какие процессы происходят в теле утопленника при разложении. Перед нами – образец текста, взятого из какого-нибудь медицинского справочника или научной статьи: «В результате разложения образуются газы, в избытке скопляющиеся в клетчатке и распирающие внутренние полости, что и придает утопленникам жуткий, *вздувшийся* вид. При большом нагнетании газов объем тела заметно увеличивается» (435). Медицинские знания необходимы Дюпену для того, чтобы опровергнуть версию одной из газет, которая поставила под сомнение идентичность покойницы на том основании, что тело всплыло слишком рано. «Но ведь трупы, “брошенные в воду сразу после убийства”, не колотят по воде руками и не ловят воздуха ртом, а *потому, как правило, не тонут* – обстоятельство, автору “L’Etoile” явно неведомое. В таком случае мертвое тело скроется под водой только после полного разложения, когда плоть уже отстанет от костей, – *не раньше*» (437). Правильная диагностика ни много, ни мало позволяет установить личность убитой.

Как упоминалось выше, «Тайна Мари Роже» представляет собой анализ подлинных газетных вырезок. В рассказе автор выступает в роли переводчика: он «переводит» английские названия на французские; аутентичные американские публикации предлагаются читателю как переводные французские. Текст По в самом буквальном смысле составлен, сделан из других текстов – прием, оправданный аналитической практикой Дюпена, читающего газеты. Если в

«Убийствах на улице Морг» Дюпен отправляется на место преступления, а в «Похищенном письме» активно участвует в развитии событий, здесь он отстраненный читатель *par excellence*. Он изучает телесные знаки, опосредованные печатным словом, уже ставшие источником разноречивых интерпретаций. Тело Мари Роже в новелле — это прежде всего текстовый и дискурсивный конструкт, который подвергается разбору в ходе его анализа. Цель Дюпена — восстановить истинный ход событий. Его расследование направлено на разрешение противоречий и, в конечном итоге, на реконструкцию тела жертвы: как на самом деле была убита Мари Роже?

В конце концов, он отвечает на вопрос, переставляя в нужном порядке информацию газетной заметки. В кустарнике на берегу Сены были найдены вещи покойной. Два мальчика наткнулись на

три-четыре крупных валуна, сложенных так, что образовалось своего рода креслице со спинкой и подставкой для ног. На верхнем камне была брошена белая нижняя юбка, на среднем — шелковый шарфик. Здесь же оказались, кроме того, зонтик, перчатки и носовой платок. На платке было вышито «Мари Роже». Обрывки платья были найдены по соседству в колючих зарослях ежевики (428).

Одежда метонимически замещает тело убитой и одновременно помогает реконструировать сцену насилия и убийства. Дюпен намеренно не комментирует эти сведения и их интерпретацию, оставляя свое суждение на конец («Пока же займемся другим вопросом» (445)). Он возвращается к описанию обнаруженной одежды и предполагаемого места преступления только, когда приближается к разгадке.

Белая юбка — на *верхнем* камне; шелковый шарфик — на *среднем*; зонтик, перчатки, носовой платочек с вышитым на нем именем: «Мари Роже» — разложены вокруг. Именно такое расположение и постарался бы придать вещам человек недалекий, желая, чтобы они выглядели разбросанными в *естественном беспорядке*... На самом же деле, все это выглядит крайне неестественно (455).

Сопоставление этих двух фрагментов говорит о двух разных техниках чтения. Во-первых, поверхностное чтение, которое демонстрирует полиция и пресса. Вид разбросанной, изодранной в клочья одежды — знак «отчаянной борьбы», «чудовищного зверства». Во-вторых, чтение Дюпена, основанное на анализе не отдельных деталей, а их *сочетаний*. В намеренной естественности и небрежности сыщик видит «кричащую искусственность» (455). Принцип Дюпена напоминает технику комбинирования, которую демонстрирует Эллисон, пересоздавая природный ландшафт, и рассказчик «Лигейи», одновременно составляющий и «читающий» лицо умершей возлюб-

ленной. Репортеры видят в комбинации предметов туалета лишь следы стихийного, бессмысленного насилия. Дюпен, напротив, усматривает в ней намеренное действие преступника, неумело пытавшегося сбить с толку полицию. Из его анализа следует, что расхожая версия — Мари была изнасилована и убита бандой негодяев — несостоятельна. Платок с именем убитой — слишком явная улика, которую банда не преминула бы уничтожить. Напротив, убийца, действовавший в одиночку, ни за что бы не вернулся на место преступления. Вырванная полоса одежды, как полагает Дюпен, нужна была для того, чтобы «сподручней было *ухватиться* при переносе тела» (458–59) — еще один довод в пользу того, что убийца был один: «Будь их трое или четверо, взяли бы труп за руки и за ноги, — вот и все, да так и легче нести» (459). На основании этих и других улик сыщик делает вывод: девушка была совращена и убита своим любовником, неким офицером флота, который таинственным образом исчез вслед за Мари.

Роль чтения в расследовании преступлений По подчеркивает, вводя мотив библиотеки. В библиотеке герой-рассказчик знакомится с Дюпеном в «Убийствах на улице Морг»; сцена в библиотеке открывает третий и заключительный рассказ цикла, «Похищенное письмо»: «Как-то вечером в Париже, осенью 18-го года, вскоре после наступления темноты я сидел со своим другом Ш. Огюстом Дюпеном в его тихой небольшой библиотеке, или, вернее, в хранилище для книг au troisième No. 33 Rue Dunôt Faubourg St. Germain и, прислушиваясь к завыванию ветра на дворе, услаждал свою душу размышлениями и пеньковой трубкой». Данному фрагменту важное значение придавал Жак Деррида, подчеркивая, что в новелле По «все “начинается”, затемняя это начало в “молчании”, “дыму” и “сумерках” этой библиотеки»¹. Любопытно и «книжное» происхождение самого Дюпена, прототип которого — Андре-Мари-Жан-Жак Дюпен — был «ходячей библиотекой». Имя Дюпена По предположительно взял из книги под названием «Очерки о выдающихся и ныне живущих деятелях Франции» («Sketches of Conspicuous Living Characters of France»), которую он рецензировал в том же году для «Грэмз мэгэзин»: «Судя по его сочинениям, Дюпен был энциклопедией во плоти. Он читал и помнил все, от Гомера до Руссо, от Библии до гражданского кодекса, от двенадцати заповедей до Кора-

¹ Деррида Ж. Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. С. 768.

на»¹. Дюпен – читатель Гомера и Корана – в детективах По становится «читателем» улики и следов, тайнописи телесных знаков.

Граница «чтения»: зубы Береники

Другая новелла По, в которой сюжет разворачивается в пространстве библиотеки, это написанная задолго до детективных историй «Береника» («*Berenice*», 1835). Библиотека здесь связана с рождением героя-рассказчика и его отрочеством (он рос «одиноким схимником мысли и книгоцеем», 89), с его занятиями и душевной болезнью. Однажды, в «неверном сумраке» библиотеки рассказчик, Эгей, видит свою кузину Беренику; серая ткань платья спадает складками, очертания ее тела представляются ему нечеткими и «неуловимыми» (94). Сумеречное, тусклое освещение в рассказе является очевидной проекцией расстроенного сознания героя. В то же время наблюдатель открыто заявляет, что видит в кухне, ставшей его невестой, «не живую Беренику во плоти», а «явление, которое можно анализировать» (93)².

По сюжету новеллы, Береника неожиданно заболевает. Наблюдающим за ней Эгеем движет «любопытство», связанное с изменением ее облика – подменой цветущего и здорового тела увядающим и хрупким. Береника приходит в библиотеку. «Мой жадный взгляд обратился к ее лицу» (94) – в оригинале: горящий, жгучий: «*My burning glances at length fell upon the face*» [646]. Герой рассматривает и описывает лоб, волосы, глаза, наконец, губы и зубы Береники: «...Я стал рассматривать ее истончившиеся, увядшие губы. Они раздвинулись, и в этой загадочной улыбке [*a smile of peculiar meaning*, 646] взору моему медленно открылись зубы преображенной Береники» (94). «Выжженные» (95) в памяти, они сами излучают свет: «*the white and ghastly spectrum*» [646].

В отличие от рассказчика «Лигейи», который рассматривает, «кодирует» и анализирует каждую часть лица, Эгея интересует только одна деталь. Зато зубы он изучает «то в одном ракурсе, то в другом»; присматривается к их «форме и строению», вникает в «особенности каждого в отдельности» (95). «Картинка» распадается

¹ Эта гипотеза, на наш взгляд очень убедительная, принадлежит Барбаре Джонсон. Johnson B. *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida // The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Eds. J. P. Muller and W. J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1988. P. 235.

² «*A thing... to analyze*» [645].

на отдельные, разрозненные, как бы «живущие» независимой жизнью фрагменты – общая особенность телесной репрезентации в фантастических новеллах XIX в., от Гофмана до Мопассана¹. Фрагментация визуального образа подчеркивается сюжетной параллелью: Эгей мысленно совершает операцию, которую позже произведет над телом Береники.

Трагедия Эгея состоит в том, что он теряет контроль над объектом своего созерцания. Зубы превращаются в преследующий его фантом, и герой постепенно утрачивает «удобную» позицию наблюдателя. «Зубы! зубы!.. вот они, передо мной, и здесь, и там, и всюду, и до того ясно, что дотронуться впору: длинные, узкие, ослепительно белые, в обрамлении бескровных, искривленных мукой губ» (95). Зубы не просто существуют отдельно от тела в сознании Эгея, но и становятся для него «исполненными смысла», который он пытается извлечь. «...Я же насчет Береники был убежден... “que tous ses dents étaient des idées. Des idées!” Ах, вот эта глупейшая мысль меня и погубила! Des idées! ах, *потому-то* я и домогался их так безумно!» (95). Джоан Дайан впервые обратила внимание на зашифрованную в словах Эгея игру слов: dents – des idées – i-dent-ity². Зубы угрожают и-дент-ичности как Береники, сама сущность которой меняется во время болезни, так и героя-рассказчика, чье сознание находится на грани безумия.

Для Эгея зубы превращаются в текст, который нужно «расшифровать» и прочесть. М. Б. Ямпольский совершенно справедливо отмечает, что белизна зубов «сродни белизне бумаги»³. Это предположение вполне обосновано в контексте рассказов По. В одной своей новелле он сравнивает с бумагой губы («...Губы судей... казались белыми – белее листа, на котором я пишу эти строки»)⁴, в другом – кожу («...Кожа приобрела трупный оттенок, не пергаментный, но скорее белый, как бумага»⁵). Ослепительно белые зубы, как и чистый, неисписанный лист, лишены знаков или меток, которые можно было бы «прочесть». «Ни пятнышка на их глянце, ни единого потускнения на эмали, ни зазубринки по краям» (95)⁶. Зубы стано-

¹ Об этом см. подробнее в кн. Деборы Хартер, посвященной литературной фантастике XIX в. Harter D. A. Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and Poetics of Fragment. Stanford: Stanford Univ. Press, 1996.

² Dayan J. Fables of Mind: an Inquiry into Poe's Fiction. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1987. P. 145.

³ Ямпольский М. Б. О близком. С. 92.

⁴ Колодец и маятник. С. 582.

⁵ Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром. С. 867.

⁶ В этом – наше несогласие с исследовательской позицией М. Б. Ямпольского. Рассказ «Береника» приводится нами в переводе В. Неделина. Интересно, что в переводе И. Гуро-

вятся предметом эстетического восхищения и обладания, а не изучения.

Тщетная попытка «расшифровать» смысл зубов переносится на такие же бесполезные старания прочесть «страшную страницу истории» собственного существования, «исписанную неразборчивыми, пугающими, бессвязными воспоминаниями. Я пытался расшифровать их, но ничего не получалось» (96). Речь идет о надругательстве над погребенным заживо телом – его анатомировании. Эгей вырывает зубы с помощью зубоврачебных инструментов. Практика вскрытия могил и использования трупов в исследовательских целях была обычной в то время и нередко обыгрывалась в рассказах По¹. Более того, сам сюжет – гротескное снижение мифа о волосах Береники – был подсказан описанными в газетах случаями вырывания зубов у мертвецов. Не говоря уже о том, что срезание локонов покойной было обычным ритуалом. Эгей компенсирует неудачу «чтения» анатомической практикой, воображаемой и настоящей, и, наконец, присвоением².

Предметом «коллекции» Эгея оказывается коробка «с тридцатью двумя маленькими, словно выточенными из слоновой бивня костяшками, раскатившимися по полу врассыпную» (97): *thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor* [648]. Отделяя зубы от тела – сначала мысленно, потом на самом деле, – герой-рассказчик помещает их в другой, чуждый живой плоти контекст и превращает в артефакт – вещицы, напоминающие слоновую кость. Не поддающаяся «расшифровке» органическая часть становится вещью-фетишем, более того, уподобляется произведению искусства.

Славой Жижек, анализируя гегелевский анализ физиогномики и френологии в «Феноменологии духа», делает интересное замечание:

вой (По Э. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1972. С. 122) цитируемый фрагмент текста получает диаметрально противоположный смысл, что ведет и к различию в интерпретациях (см.: Ямпольский М. Б. О близком. С. 92–94). Ср.: «Краткого мгновения ее улыбки оказалось достаточно, чтобы каждая точка на их поверхности, каждый оттенок их эмали, каждая зубуринка на их краях навеки запечатлелись в моей памяти». Перевод В. Неделина представляется нам более точным. Ср.: «Not a speck on their surface – not a shade on their enamel – not an indenture in their edges – but what the brief period of her smile had sufficed to brand in my memory» [317]. – «Ни пятнышка на их глянце, ни единого потускнения на эмали, ни зубуринки по краям – и я забыл все, кроме этой ее мимолетной улыбки, которая осталась в памяти, словно выжженная огнем» (95).

¹ Например, в рассказах «Без дыхания» и «Преждевременные похороны».

² В данном вопросе мы полностью согласны с М. Б. Ямпольским, который отмечает, что «именно в этом физическом вандализме присвоения означающих и заключается патология его [Эгея] смысловой стратегии». Ямпольский М. Б. О близком. С. 94.

Физиогномика – язык тела, выражение внутреннего мира субъекта в жестах и мимике – не выходит за пределы языка, знаковой репрезентации... Результат физиогномики – полная неудача: любая знаковая репрезентация «предает» субъекта; она искажает, деформирует то, что стремится сделать явным; у физиогномики не может быть «его собственного» означающего. И переход от физиогномики к френологии – это переход от *репрезентации* к *наличию*... Косный объект френологии (кости черепа) – это *не что иное*, как позитивная форма неудачи: она воплощает (причем буквально) полную неудачу знаковой репрезентации субъекта¹.

В «Беренике» По мы имеем дело в сущности с переходом, описанным Жижekom: от репрезентации к наличию, от неудачной попытки прочесть, расшифровать тело или его часть к символу самой этой неудачи, которым становятся «словно выточенные из слоновьего бивня костяшки». Физиогномические опыты героев-рассказчиков По часто неудачны. Например, выражение лица неизменно *ускользает*. В «Свидании» герой не обладает единым, постоянно присущим ему «выражением», которое могло бы запечатлеться в памяти; герою «Лигейи» не удастся вспомнить «выражение» глаз умершей возлюбленной. В «Беренике» облик героини меняется быстрее, чем это способен осознать и зафиксировать Эгей. Единственно значимыми становятся извлеченные из черепа Береники зубы – знак *rag excellence*, «идеи» и «костяшки» одновременно. Зубы в данном случае, как френологические кости, – это объект, который «своим *присутствием* восполняет пустоту, невозможность знаковой *репрезентации* субъекта»².

Комический образ тела-текста

Рассматривая особенности наблюдения и репрезентации тела в новеллистике По, мы не ставили и не ставим своей задачей выявить авторскую интенцию. Тот или иной описываемый нами эффект письма скорее возникает на скрещении эстетических принципов писателя, его (если угодно) интуиции и дискурсивных практик эпохи. В гротесках представленные «техники» и «модели» рассказывания становятся предметом явной авторской рефлексии. (Ре)конструкция и (де)конструирование тела, языковые формы насилия над ним подвергаются пародийному снижению, например, в гротескном рассказе

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 207–208.

² Там же. С. 208.

«Человек, которого изрубили в куски» («The Man That Was Used Up», 1839).

Рассказ был задуман как политическая сатира на милитаризм, на что указывает уже подзаголовок: «Повесть о последней бугабуско-кикапуской кампании» («The Tale of the Late Bugaboo and Kikapoo Campaign»). Персонаж рассказа – генерал, герой, а в действительности жертва индейской военной кампании. В то же время исследователи отмечают любопытные, хотя и ненамеренные, переклички двух названий – «The Man That Was Used Up» и *The Man That Was a Thing* («Человек, который был вещью»). Так первоначально собиралась назвать свой знаменитый роман-бестселлер «Хижина дяди Тома» (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) Хэрриет Бичер-Стоу. Тема человека-вещи, в подобных интерпретациях, как правило, соотносится с рабовладельческой или аболиционистской риторикой. Генерал, например, полностью зависим от своего негра Помпея, который собирает его тело из составных частей. Как выясняется в финале, идеальное тело генерала сделано из протезов; сам он оказывается человеком, которого изрубили в куски («used up») индейцы бугабу и кикапу.

«Человек, которого изрубили в куски» – едва ли не единственный рассказ По с мотивом искусственного тела¹. Генерала А.Б.В. Смита называют «романтическим киборгом», сравнивая, его, например, с монстром Мэри Шелли. Один американский критик эффектно сопоставляет генерала с турком – «персонажем» вышедшей двумя годами ранее статьи По «Шахматист Мельцеля» («Maezel's Chess-Player», 1836). В ней По доказывает, что знаменитый автомат фон Кемпелена – играющий в шахматы турок – не более, чем искусная мистификация: движениями машины управляет человек². Генерал похож на турка тем, что и в нем человеческий агент соединен с собираемым и разбираемым механизмом³. В то же время сюжет об искусственном теле превращается в предмет виртуозной языковой игры. Например, имя героя, Джон А. Б. В. Смит (John A. B. C. Smith) «тоже составлено из “протезов”: взяты самые ходовые английские

¹ В рассказе «Очки» у героини – Эжени Лаланд – вставные челюсти и парик вместо настоящих зубов и волос; тем не менее, сама она не теряет органической целостности, как генерал Смит.

² Maezel's Chess-Player // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1253–1277. Автомат Вольфганга фон Кемпелена был привезен Иоганном Мельцелем в Америку в 1825 г. и выставлялся в том числе в Ричмонде, где его видел По. Ранее знаменитый «турок» вдохновил Гофмана на написание новеллы «Автоматы».

³ Параллели между заводным турком и персонажем новеллы По проводит Джеймс Беркли в ст.: Berkeley J. Post-human Mimesis and the Debunked Machine: Reading Environmental Appropriation in Poe's «Maezel's Chess-Player» and «The Man that Was Used Up» // Comparative Literary Studies, 41.3 (2004): 356–376.

антропонимы John и Smith, а для так называемого "среднего" имени – первые три буквы алфавита: А, В, С»¹.

Наконец, немаловажно учитывать пародийный смысл рассказа. Как было давно замечено, «Человек, которого изрубили в куски» По – литературная пародия на его же «Лигейю»². Новеллы даже начинаются похожим образом: «Сколь ни стараюсь, не могу припомнить, каким образом, когда и даже где именно познакомился я с госпожой Лигейей» (192); «Не могу припомнить, когда и где я впервые познакомился с этим красавцем-мужчиной – бревет-бригадным генералом Джоном А. Б. В. Смитом» (237). В портретной характеристике генерала, открывающей рассказ, нетрудно увидеть пародийное снижение портрета идеальной героини По. Описание Смита отличается гротескно подчеркнутая фрагментарность и дискретность.

Рассказчик восхищается каждой частью тела А. Б. В. Смита, но не только как произведением искусства (плечи «вызвали бы краску стыда и неполноценности на лице мраморного Аполлона» (237)), но и как безупречно сделанной вещью, которая к тому же имеет свою меновую стоимость: «Что до глаз, то и тут мой новый знакомец был наделен совершенно исключительно. За каждый из них можно было, не дрогнув, отдать пару обычных окуляров» (237). Двойником безымянного героя-рассказчика становится отсутствующий в рассказе скульптор с «говорящим» именем Дребеззино, в оригинале *Chiron-chirino* [406], что буквально означает: «обломок на обломке» или «осколок на осколке»: «Мне очень жаль, что мой юный и талантливый друг, скульптор Дребеззино не видел ног бревет-бригадного генерала Джона А. Б. В. Смита» (237), замечает рассказчик. Тело генерала в ходе его словесного описания собирается из «осколков» – волос, зубов, плеч, рук и ног.

В основе сюжета лежит герменевтический код: с генералом связана тайна, которую рассказчик пытается узнать на протяжении всего повествования (напомним, что в «Лигейе» герой стремится понять выражение глаз героини). Поскольку тело Смита указывает исключительно на собственное совершенство и не дает «ключа» к разгадке, наблюдатель обращается к вербальным материалам. Таинственная, метафизическая сущность генерала в пространстве рассказа

¹ Алякринский О. А. Функция имени (наименования) в новеллистике Э. А. По // Некоторые филологические аспекты современной американистики. М.: Изд-во МГУ, 1978. С. 255.

² Thompson G. R. Edgar Poe. Romantic Irony in Gothic Tales, P. 84–85. См. также: Анцыферова О. Ю. Литературная автопародия в новеллах Эдгара Аллана По // По Эдгар Аллан. Эссе. Материалы. Исследования. Вып. 3. Краснодар: Изд-во Кубанского гос. Ун-та, 2000. С. 114.

циркулирует в качестве расхожей сплетни. Поэтому герой преследует не Смита – телесное воплощение истины, но языковых медиумов вроде мисс Познаванти (Cognoscenti), мистера Клеветона (Sinivate) и пр. Согласно удачной формулировке М. Дж. С. Уильямса, рассказ о генерале собирается из сплетен, как его тело – из протезов¹. Можно добавить, что фрагментарность рассказа о Джоне А. Б. В. подчеркивается отрывочностью речи персонажей, которые повторяют одну и ту же историю: «Ужасная история – кровожадная банда негодяев, эти кикапу – дрался, как герой, – чудеса храбрости – бессмертная слава!» (240)

Рассказ о генерале каждый раз безжалостно обрывается на слове «man» (человек), что приводит героя-рассказчика в состояние крайнего раздражения. Речь дробится на части, лишаясь семантического единства. Насилие над языком сопровождается физической агрессией. Например, криком: «завопила тут какая-то дамочка из дальнего угла» (242), «заорал тут Кульминант мне прямо в ухо» (241). Или стуком: «Трамтарарамм... так грохнул по кафедре, что у нас зазвенело в ушах» (240). История перебивается другой историей, связанной с насилием – «о каком-то Манне, которого не то застрелили, не то повесили, – а лучше б и застрелили, и повесили сразу!» [судебный процесс капитана Дэниела Манна активно обсуждался филаделфийскими газетами в год публикации рассказа] (242). Наконец, прерванное повествование становится поводом для физической расправы:

– Смит! – сказала она. – Как, неужели генерал Джон А. Б. В.? Ужасная история, не так ли? Страшные негодяи, эти бугабу! Дикари и все такое – но мы живем в век изобретений! Удивительный век! – Смит! – Да, великий человек – отчаянная голова! – вечная слава! – чудеса храбрости! – Никогда о нем *не слышали!* (Вопль) Господи, да это тот человек...

– Вы человек или нет! Где ваше сердце? – заорал тут Кульминант мне прямо в ухо, грозясь кулаком с такой наглостью [он читал монолог Яго], которой я *не намерен был сносить*. Я немедленно покинул мисс Познаванти, отправился за кулисы и задал этому жалкому негодяю такую трепку, какая, надеюсь, запомнилась ему на всю жизнь (241)².

Столкновение генерала Смита с индейцами бугабу и кикапу, в ходе которого ему поочередно отрубили части тела, таким образом,

¹ Williams M. J. S. Op. cit. P. 23.

² Ср. в оригинале:

«Bless my soul! – why, he's the man –
– mandragora

Nor all the drowsy syrups of the world
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou ow'dst yesterday!» [409]

инсценируется в дискурсивном пространстве рассказа; садистическое отношение к телу принимает языковую форму.

К незаконченному рассказу о генерале Джоне А. Б. В. Смите каждый раз механически присоединяется чужеродный текст – семантически никак с ним не связанный. Этим текстом может стать цитата (то есть в свою очередь вырванный из контекста фрагмент); название литературного произведения: «*Man-Fred, I tell you!*» [410] – или фамилия: «*man / Mann*». Цитация подчеркивает условно-игровой характер рассказа: текст строится как компиляция цитат – своего рода языковых «протезов» художественного произведения. Фрагментарный / фрагментирующий дискурс новеллы оказывается воплощением изрубленного и протезированного тела Джона А. Б. В.

Запутавшись в текстовой паутине, в бесконечных вариациях на слово *man*, герой-рассказчик «Человека, которого изрубили в куски», наконец, решает «направиться прямо к источнику» – «явиться к самому генералу и потребовать, языком простым и понятным, ответа на эту проклятую тайну» (244). Для этого он сам вооружается чужим языком («Я буду краток, властен, деловит, прост, как Писание, и лаконичен, как Тацит и Монтескье», 244) как орудием власти и знаком превосходства: «Тут уж не ускользнешь» (244).

Но вопреки ожиданиям герой оказывается в положении безмолвного зрителя, свидетеля ежедневной практики «надевания» протезов: «генерал совершал туалет» (244). «Я повалился в кресло и – открыв рот и выпучив глаза – стал ждать объяснения этого чуда» (244). Потеря дара речи – знак языкового бессилия: «открыв рот и выпучив глаза» (244). Теперь рассказчик в состоянии разве что эхом повторять слова генерала: «За грудью!... Скальп!... Прикладом!» (245). В данном случае мы имеем дело не с «удобной» позицией наблюдателя, описываемой выше, но со сценой зрительного потрясения, шокового эффекта. Языковое превосходство целиком и полностью переходит к Смиту, хотя его голос напоминает «не... то писк, не то... свист», а сам он в начале сцены не более, чем «узел какой-то странной рухляди», который его знакомый бесцеремонно пинает ногой (244).

Надевая на себя части-протезы, генерал сопровождает свои действия комментариями, вроде: «Скальпирование – очень неприятная процедура, но зато у Де Л'Орма можно приобрести такой прекрасный скальп» или «Эти кикапу выдавливают глаза довольно быстро, но доктора Уильямса все же зря оклеветали, вы даже представить себе не можете, как хорошо я вижу его глазами» (245). Протез, таким образом, оправдывает свое значение фантомного органа. Он выступает как знак отсутствия части тела, референция к пустоте. Тело, собираемое из протезов, указывает на тело, «которое изрубили в

куски». Одновременно протез — это вещь, которая имеет марку изготовителя. У генерала — ноги от Томаса, руки от Бишопа, плечи от Петитта, грудь от Дюкрау, небо и язык от Бонфанти. Генералу принадлежит двусмысленная роль конструктора и конструкта, «автора» и «текста». Он автор уже постольку, поскольку он комбинирует материалы «*ready made*» в определенном порядке, и производит «эффект» на зрителя.

Подобно тому, как герой-рассказчик превозносит части тела Смита, описывая его внешний облик, генерал с восторгом отзывается о высоком качестве своих протезов и талантах их мастеров-изготовителей. Однако здесь части тела (протезы) представлены не как эротические фетиши, а как товарные знаки. Как неоднократно отмечалось в критике, монолог генерала носит откровенно рекламный характер: «*Хорошие челюсти лучше сейчас же заказать у Пармли — цены высокие, но работа отличная*» (245). Реклама протезов крайне двусмысленна: для того, чтобы приобрести протез, нужно сначала лишиться собственной части тела. «...Если вам, мой дорогой друг, *когда-нибудь понадобится рука*, позвольте мне порекомендовать вам Бишопа» (245) (курсив мой. — А.У.).

Протез языка, который генерал присоединяет к своему «телу» в последнюю очередь, возвращает ему громкий голос и окончательно утверждает его в языковом превосходстве над героем-рассказчиком. Смит заговорил «таким зычным голосом, что я положительно вздрогнул» (246). Генерал настойчиво — теперь даже слишком настойчиво — рекомендует рассказчику некоего Бонфанти — мастера по изготовлению искусственных органов речи: «Я могу с уверенностью рекомендовать его вам (тут генерал поклонился) — поверьте, я это делаю с величайшим удовольствием» (246).

Угроза потери языка, богатая психоаналитическими коннотациями (потеря части тела, как и речи символизирует кастрацию), заставляет героя-рассказчика ответить «на любезное предложение» генерала и «тут же» с ним распрощаться (246). Язык как физический орган, который можно отрезать и заменить протезом, субститут языка как символической деятельности. Герою, правда, удается спастись бегством, почему за ним и остается последнее слово: «*Brevet Brigadier General John A. B. C. Smith was the man — was the man that was used up*» [412]. В финале герой выступает в амплуа критика: заключая, что «генерал тот самый человек, *которого изрубили в куски*» (246), он разбирает собранный автором текст на составные элементы.

При чтении рассказа важно учитывать значение, в котором выражение «*to use up*» использовалось По и его современниками. «*To use up*» тождественно русскому «разнести в пух и прах» или «разде-

дать под орех». Это был модный оборот речи в журналистском обиходе того времени, своего рода цеховой жаргонизм. Герой сатирического рассказа По «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» («The Literary Life of Thingum Bob, Esq.», 1844) становится критиком и берет псевдоним «Томас Гавк»: «Thomas Hawk». Томас Гавк (томагавк) должен «скальпировать, избивать и всячески громить орду бедняг авторов»: *scalping, brow-beating and otherwise using-up the herd of poor-devil authors* [334] (курсив мой. – А.У.). Для этого он помещает заемные из книг крепкие выражения в перечницу, смешивает их с обрывками из рецензируемого текста, «разодрав предназначенное к разбору произведение», наконец, посыпает смесью смазанный белком гусиного яйца лист бумаги (787). Приведенный фрагмент примечателен тем, что По, в сущности, смеется не только над соотечественниками по цеху, но и над самим собой. Своими рецензиями и заметками он завоевал репутацию беспощадного критика; его даже прозвали «литературным могавом» (the literary Mohawk). В январе 1849 г. журнал «Холденз доллар мэгэзин» напечатал карикатуру на По, где он изображен в виде размахивающего томагавком индейца. Карикатура сопровождается стихотворным текстом:

With tomahawk upraised for deadly blow,
Behold our literary Mohawk, Poe!

(Подняв для смертельного удара томагавк,
перед вами – По, наш литературный могавк!¹)

Ко времени этой публикации сравнение По с могавом стали клише. Американский исследователь Леон Джексон цитирует высказывание недоброжелательного критика: «Литературный команч», он [По] «угрожал томагавком» и «снял скальпы» со своих врагов, подобно виннебаго². Но можно привести мнение и приятеля По Джорджа Липпарда, из предисловия к вышедшему в 1845 г. роману «Леди Аннабель» («The Lady Annabel»): «Эдгар А. По, эсквайр (автор “Тротесков и арабесок”), критик, чей литературный томагавк не раз опускался на головы шарлатанов “Майлинз мэгэзин” написал автору романа следующее» [далее следует хвалебная фраза из письма По]³. В том же предисловии Липпард упоминает «критический

¹ [A.J.H. Duganne] A Mirror for Authors... by Motley Manners, Esq // Holden's Dollar Magazine 3 (January 1849): 22. Цит. по: Jackson L. «Behold Our Literary Mohawk, Poe». Literary Nationalism and the «Indianation» of Antebellum American Culture. ESQ, 48, 1 (2002): 98.

² Jackson L. Ibid.

³ Lippard G. The Lady Annabel: A Romance of the Alembic, the Altar, and the Throne. P. iii.

нож Эдгара По» («the critical knife of Edgar Poe»)¹. Индейские прозвища По-критика любопытны не только как историко-культурный курьез: По сегодня меньше всего ассоциируется с «могавком» или «виннебаго». «Скальпирование» и «потрошение» — это довольно «сильные» метафоры, несмотря на их иронический подтекст. Критическая деятельность По в глазах его современников была связана с насилием, беспощадным, бесцеремонным отношением к чужому письму — иногда справедливым, чаще неоправданным.

В «Человеке, которого изрубили в куски» заключительная фраза, как и шутовское название одного из индейских племен «bugabo» (бука, страшилка), подчеркивает замещение тела текстом в игровом, риторическом плане новеллы. Текстуальность тела акцентируется не только его фрагментарной, знаковой природой, но и тем, что сама расправа над генералом индейцами, как и последнее слово-приговор героя-рассказчика, отождествляется с расправой критика над автором или над его произведением.

Тело и гротеск

Комические рассказы По предвосхищают традицию «черного юмора», столь значимую в литературной истории Соединенных Штатов. Если обратить внимание на сюжеты «гротесков» По, нетрудно увидеть, что все они так или иначе связаны с потерей телесной целостности и в этом отношении похожи на сюжет «Человека, которого изрубили в куски». В раннем рассказе «Без дыхания» («Lack of Breath», 1833) герой-рассказчик сначала теряет дыхание, а затем и прочие части тела: уши, часть внутренних органов, половину носа. Ему бесцеремонно тычут пальцем в правый глаз, раскраивают череп, ломают руки; его избивают мушкетом, вешают и хоронят заживо. В гротеске «Не закладывай черту своей головы» («Never Bet the Devil Your Head», 1841), ставшем известным благодаря фильму Федерико Феллини «Тоби Дэммит», персонаж прыгает через забор, нечаянно перерезает себе шею и остается без головы. Героиня литературной пародии «Трагическое положение» («A Predicament», 1838), синьора Психея Зенобия, или Сьюки Снобз, тоже лишается головы, предварительно потеряв оба глаза.

¹ Ibid. P. viii.

Игровой характер таких «потерь» подчеркивается в рассказе «Очки», тематически наиболее близком рассказу о генерале, в котором героиня расстается не с частями своего тела, а с протезами:

...Она вскочила со стула, как одержимая, уронив при этом на пол турнир величиною с целую гору. Она скалила десны, размахивала руками и, засучив рукава, грозила мне кулаком; в заключение она сорвала с головы шляпку, а с нею вместе – огромный парик из весьма дорогих и красивых черных волос, с визгом швырнула их на пол и, растоптав ногами, в совершенном остервенении сплясала на них какое-то подобие фанданго (681).

Тема протезов возникает, кстати, и в упомянутом «Без дыхания». Герой новеллы, Духвон, лихорадочно ищет у себя в комнате потерянное дыхание, которое, по его предположению, имеет «газообразную или даже осязаемую форму». Вместо этого он находит: «одну фальшивую челюсть, два турнира, вставной глаз» и едва не принимает за дыхание духи.

Была... минута, когда мне показалось, что труды мои увенчались успехом, – роясь в одном несессере, я нечаянно разбил флакон гранжановского «Елея архангелов» (беру на себя смелость рекомендовать его как весьма приятные духи) (33).

Духвон лишается дыхания на следующее утро после брачной ночи, в тот момент, когда он начинает осыпать жену бранными словами. У него в самом прямом смысле «захватывает дыхание». Все последующее повествование – это, в сущности, буквализация оборота речи: начиная от злключения персонажа, которого, как и потерявшего тень героя Шамиссо, принимают за мертвеца, и заканчивая возвращением дыхания, в результате выгодной сделки с мистером Вовесьдухом. Духвон прямо заявляет в начале рассказа: «Выражения: “захватило дух”, “перехватило дыхание” и т.п. довольно часто употребляются в повседневном обиходе, но я, *bona fide*, никогда не думал, что ужасный случай, о котором я говорю, мог бы произойти в действительности» (30–31).

В «Носе» (1835) Н. В. Гоголя, близком по сюжету и тематике к рассказу По, казалось бы, пропажа носа имеет в том числе каламбурный подтекст. Можно вспомнить сцену в газетной экспедиции: «...Сбежал от меня...нос... – Гм! Какая странная фамилия! И на большую сумму этот господин Носов обокрал вас?» Или письмо статской советницы Подточиной, которую коллежский асессор Ковалев обвинил в происках по исчезновению его носа:

Вы упоминаете еще о носе. Если вы понимаете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ, то

меня удивляет, что вы сами об этом говорите, тогда как я, сколько вам известно, была совершенно противного мнения, и если вы теперь же поспеваете на моей дочери законным образом, я готова сей же час удолетворить вас, ибо это составляло всегда предмет моего живейшего желания...¹

Однако, у Гоголя игра слов вводится очень ненавязчиво, как бы ненароком, как следствие недоумения. Не случайно письмо Подточиной появляется уже в конце рассказа, когда приключение Ковалева становится изустно передаваемой историей, предметом слухов и возмущенных реплик, в том числе самого автора по поводу написанного им рассказа: «Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты»². Невероятное событие вот-вот грозит превратиться в нелепицу, обернуться выдумкой или игрой слов. Напротив, «Без дыхания» напоминает упражнение в риторике или иллюстрацию фразеологизма; рассказ начисто лишен элементов фантастического.

Похожую модель мы наблюдаем и в рассказе «Не закладывай черту своей головы». Собственно черт появляется в рассказе только потому, что его герой — прирожденный спорщик Тоби Накойчерт (Дэммит: Damn-it) — имеет обыкновение повторять: «*Готов заложить черту голову!*» (523). Накойчерт и герой-рассказчик во время прогулки переходят через мост и натыкаются на высокую калитку в виде вертушки. Накойчерт начинает спорить, что сможет ее перепрыгнуть, «*пусть черт возьмет его голову*» (526). Банальная божба приводит к потере головы, которую встретившийся друзьям пожилой господин, прихрамывая, уносит, завернув в фартук. В «Трагическом положении» потеря глаз и головы вписана в более сложный знаковый механизм. Сьюки Снобз и переживает собственную декапитацию, и пишет «рассказ ощущений»³ для «Блэквудз мэгэзин». Героиня, детально описывая как часовая стрелка отрезает ей голову, становится в самом буквальном смысле человеком-пером.

Тогда как сюжетный план «гротесков» По составляют темы и мотивы расчленения, членовредительства, увечья, их риторический каркас строится на игре слов, выполняя как бы терапевтическую, компенсирующую функцию. Тело, погруженное в стихию языка, лишено «глубины»; оно не страдает и не вызывает сочувствия, по-

¹ Гоголь Н. В. Нос // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Правда, 1984. С. 60–61.

² Там же.

³ Об этой жанровой разновидности рассказов в современной По литературе и в его творчестве мы будем подробнее говорить в 3-й гл.

сколькx подчиняется логике развернутого высказывания, афоризма или каламбура. Важен, безусловно, и пародийный аспект каждого комического рассказа. «Без дыхания» и «Трагическое положение» – пародии на рассказы популярных изданий. В Сюки Снобз угадывается портрет Маргарет Фуллер, а «Не закладывай черту своей головы» – сатира на трансценденталистов. Зловещий финал последнего рассказа содержит в себе откровенную издевку, своего рода символическую расправу над литературными врагами: «Я оросил его могилу слезами, добавил диагональную полосу к его фамильному гербу, а весь скромный счет на расходы по погребению отправил трансценденталистам. Эти мерзавцы отказались его оплатить – тогда я вырыл тело мистера Накойчерта и продал его на мясо для собак» (529).

Вопреки расхожему мнению о том, что серьезные и комические рассказы По могут быть противопоставлены по принципу «духовного» и «телесного», мы полагаем, что различие между телом как объектом изображения в «гротесках» и «арабесках» лежит совершенно в другой плоскости. Его можно объяснить через терминологическое разграничение между знаковыми системами, предложенное Ю.М. Лотманом. В первом случае мы имеем дело с преобладанием иконических знаков, во втором случае – символических, отсылающих соответственно к континуальному или дискретному типу генераторов текстов¹. В серьезных рассказах дискретный характер относится не к телу, а к характеру его описания (например, «комбинирование» составных частей), принадлежит дискурсу повествователя. Знаковая деятельность последнего представлена в своей ограниченности, драматически переживаемой неполноте; континуальность телесного переживания всегда подразумевается, пусть даже имплицитно. В комических рассказах структура телесного образа в точности соответствует дискретной структуре оборота речи или фразы и не выходит за пределы знаковой репрезентации.

Показательно, что даже когда герой рассказывает о своем теле, он описывает его как бы извне, занимая позицию любопытного наблюдателя, зеваки. Например, герой «Без дыхания» изображает собственное повешение:

Все признали мои конвульсии из ряда вон выходящими. Судороги мои трудно было превзойти. Чернь кричала «бис». Несколько джентльменов упало в обморок, и множество дам было в истерике увезено до-

¹ Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 404–423. Мы благодарны С. Н. Zenкину за его предложение применить данную оппозицию к диалектике тела и текста у По.

мой. Один художник воспользовался случаем, чтобы наброском с натуры дополнить свою замечательную картину «Марсий, с которого сдирают кожу живьем» (38).

Из ряда вон выходящие конвульсии и непревзойденные судороги не только шокируют и становятся источником творческого вдохновения, но и вызывают вполне заслуженные аплодисменты: «чернь кричала “бис”». Сцена повешения превращается в театрализованное или цирковое представление, Духвон – в акробата, мастерски развлекającego публику. В рассказе не случайно упоминается, что он ходит пританцовывая («самым легким па-де-зефир выпорхнул из комнаты», 31) и проделывает ловкие трюки («с необычайной ловкостью» прыгает из окна чердака в тюремную повозку, 37).

В «Трагическом положении» единственный свидетель декапитации Зенобии – ее негр Помпей. Но сама она, сделав приключившееся с ней событие сюжетом рассказа ощущений, явно работает на публику. «Я без сожаления увидела, как голова, причинившая мне столько хлопот, окончательно отделилась от моего туловища. Она скатилась сперва по стене колокольни, на миг задержалась в восточном желобе, а затем, подпрыгнув, оказалась посреди улицы» (226). Ситуация, разумеется, невозможная (как и все остальное в рассказе): оставшись без головы, Сьюки Снобз не может наблюдать за тем, что с ней происходит. Комический эффект и в «Трагическом положении», и в «Без дыхания» возникает оттого, что рассказывается нечто не могущее быть ни увиденным, ни рассказанным. Легкость, с которой герой комического рассказа теряет свои органы, претерпевает злключения и пытки, надевает и снимает протезы, наконец, даже повествует об этом, объяснима условной, фиктивной, в сущности языковой природой его тела. За редким исключением, тело в комических текстах По практически исключено из пространства воображаемого.

Гротески По еще раз возвращают нас к вопросу о специфике наблюдения и визуальной репрезентации в так называемых «серьезных» рассказах. С одной стороны, в гротесках перед нами комическое, автопародийное снижение ряда аспектов новелл-«арабесок»; особенно любопытно жестокое, порой садистское отношение к телу, которое проигрывается почти в каждом тексте. С другой стороны, насилие без остатка переводится в дискурсивный план, становится поводом к нескончаемой игре в слова. Казалось бы, персонажи только и делают, что наблюдают: герой-рассказчик «Человека, которого изрубили в куски» – за «раздеванием» генерала Джона А. Б. В. Смита, приятель Накойчерта – за его декапитацией, наконец, Сьюки Снобз –

за движениями своего собственного обезглавленного туловища. Но наблюдение как *опыт* в комических текстах немыслимо хотя бы в силу своей невероятности, нарочитой абсурдности или нелепости. В «серьезных» новеллах, напротив, уязвимой оказывается сама субъективность рассказчика-наблюдателя, то обнаруживая, то скрывая движущие им желание и страх. Зазор между маской и лицом, криком и статуарной неподвижностью, историей портрета и его описанием – все это может быть прочитано как диаграмма внутренней противоречивости самого повествования, в ходе которого возникает сложное, конфликтное сопряжение взгляда, тела и опосредующих дискурсов, литературных реминисценций, словесных клише. Эстетическое преобразование тела, его перевоплощение в скульптуру, портрет, вещь оказывается неотделимо от символического насилия над его не поддающейся означиванию природой – эта закономерность искусства или, уже, письма замечательно угадана По, более того (и в этом уникальная особенность его творческой манеры) доведена до своего логического предела. Пределом или кризисом подобного «перевода» тела в знаки становится момент крушения, драматический и неизбежный, который и станет предметом обсуждения в следующей главе.

ТЕЛЕСНЫЙ КОЛЛАПС И ОБРЫВ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Силуэт его мрачно вырисовывался в черной глубине зеркала; глазные прожилки корчились в конвульсиях, словно гадюки, брови изгибались, подобно лукам, откуда только что выпустили смертоносные стрелы... мраморная бледность кожи еще более подчеркивала совершенство каждой в отдельности черты его лица; соединившись же вместе, они производили воистину жуткое впечатление. Поль испугался самого себя: ему показалось, что флюиды, отразившись от зеркала, словно отравленные дротики, возвращаются обратно к нему: представьте себе Медузу, разглядывающую свое чудовищное и одновременно прекрасное изображение в сверкающем зловещим блеском щите.

*Теофиль Готье. Jettatura*¹.

Нетерпеливый рассказчик

Поль Верильо остроумно доказывает, как постоянное желание «Больше света!» (лозунг, выдвинутый в годы Французской революции) «приводит к не известной ранее преждевременной слабости зрения, слепоте»², в прямом и переносном смысле. Вопреки доминанте зрения в литературе XIX в., личный опыт видения все чаще вытесняется документальным свидетельством, почерпнутым из газеты или научного трактата³. Характерно, что обозначенный французским исследователем процесс происходит одновременно с постепенной утратой традиции рассказывания как формы передачи опыта, описанной Вальтером Бенямином. «...Рассказывание стало очень

¹ Готье Т. *Jettatura* // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1999. С. 463.

² Верильо П. *Машина зрения*. СПб.: Наука, 2004. С. 22–23.

³ Там же. С. 67.

медленно отступать в сферу арханческую», под влиянием романа, с одной стороны, и прессы, с другой стороны¹.

Беньямин относит По, наряду с Лесковым, Стивенсоном, Гауфом и Иоанном Петером Гебелем, к небольшому числу истинных, сохранившихся в современную эпоху *рассказчиков*². С этим мнением можно одновременно согласиться и не согласиться, исходя из предложенных самим же Беньямином характеристик. По – «рассказчик», потому что, как правило, не проводит психологических связей между событиями и не занимается их объяснением. Его сюжеты легко запоминаются и воспроизводятся. Едва ли не каждый его рассказ «освящен авторитетом смерти» (что также является, по Беньямину, обязательным условием настоящего повествования). Истории По не только почти всегда заканчиваются гибелью героя: мотивы смерти сопровождают все повторяющиеся сюжетные узлы.

В то же время рассчитанные на непосредственное эмоциональное воздействие тексты, казалось бы, должны исключать удовольствие от неспешного повествования. Эдгар По, без сомнения, принадлежит к разряду нетерпеливых рассказчиков; эллипсис – одна из распространенных в его прозе фигур. Значение, уделяемое им хорошо сделанному и продуманному от начала до конца или, скорее, от конца до начала³, произведению, делает его одним из идеологов «короткого рассказа» (short story). «Короткий рассказ» появился, как считают исследователи, не ранее XIX в.; само его возникновение непосредственно связывается с эстетической теорией и практикой По. В отличие от традиционной, отсылающей к устной речи истории (tale), «короткий рассказ» должен быть написан так, чтобы каждое слово, каждая деталь описания или характеристика работали на создание единого впечатления⁴. Последнее подчеркивается и Беньямином: «short story», как и роман, это современный жанр, «который

¹ Беньямин В. Рассказчик // Маски времени. СПб.: Symposium, 2004. С. 390.

² Там же. С. 418. О связи повествовательных моделей По с устной традицией см. ст. Тима Фэррента. Farrant T. Baudelaire's Poe: an Influential Misreading? (в печати). Как показывает английский исследователь: акцентируя в рассказах По формальные аспекты, мы вчитываем в них более позднюю, бодлеровскую, интерпретацию.

³ В «Философии творчества» По приводит в качестве образцового примера выдержку из письма Диккенса: «Между прочим, знаете ли вы, что Годвин написал своего "Калеба Уильямса" с конца? Сперва он запутал своего героя в сеть затруднений, образующую второй том, а потом, для первого тома, окружил его известного рода изъяснением того, что было сделано». Не уверенный, что Годвин «в точности поступил именно таким образом», По, тем не менее, заявляет: «Ничто так не очевидно, как то, что каждый замысел, достойный этого имени, должен быть выработан вплоть до своей *развязки*, прежде чем делать какую-нибудь попытку с пером в руке». По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 512.

⁴ Charters A. A Brief History of the Short Story // The Story and its Writer: an Introduction to Short Fiction. Ed. A. Charters. Boston: Bedford / St. Martin's, 1999. P. 1675–1676.

выломался из устной традиции и более не позволяет неспешно наносить тонкие и прозрачные слои, что являло собой когда-то наиболее точную картину того способа, с помощью которого совершенное повествование выступает на свет из-под слоев его многократного пересказывания»¹. Парадоксальным образом, Эдгар По – и «рассказчик», и автор, поспособствовавший разрыву с традицией рассказывания.

В новеллах По отсутствует и такая важная составляющая «подлинного» повествования, как «польза», которая обнаруживается «то в морали, то в практическом совете, то в пословице или жизненном правиле»². На этом основании его тексты можно скорее противопоставить сентиментальной и нравоучительной прозе 1830–1840-х гг. Мораль была не только обязательной в новеллах таких популярных американских писательниц, как Катрина Седжвик, Каролина Киркланд, Элиза Лесли, Хэрриет Бичер-Стоу, но и часто граничила с практическим руководством. Элиза Лесли, например, начинала с кулинарных книг, а в дальнейшем сочетала литературную деятельность с сочинением инструкций по этикету и воспитанию юных девиц. Предлагаемый читателю рассказ должен был быть полезным и/или развлекательным: этой идеологической установке следовали все литературные журналы и альманахи, главные заказчики малой прозы. В престижном «женском» журнале «Годиз лэдиэз бук» художественные произведения самым естественным образом соседствовали с образцами вышивки и кройки и нотами модных вальсов.

Дискурс По, часто рассчитанный на шок, потрясение чувств, имел мало общего с эстетикой сентиментализма, претворяющей любое, даже самое сильное переживание, в назидательную историю³. Его отказ от передачи ценного в моральном или практическом отношении опыта, на наш взгляд, был связан с романтической эстетикой возвышенного и с повседневной газетной практикой, сколь бы далекими и даже несовместимыми ни были эти две области. Необычайное происшествие (предмет традиционного рассказывания) и романтическое откровение имеют принципиально различный характер. В первом случае перед нами разделяемое группой знание, во втором – травматический по своей природе опыт, который может быть «понятнее» выражен молчанием, отказом от какой бы то ни было коммуникации. Эффект вербального порога, заявивший о себе в роман-

¹ Беньямин В. Рассказчик. С. 396.

² Там же. С. 387.

³ Подробнее об этом см. в кн. Джонатана Элмера, Elmer J. Reading at the Social Limit. Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe. P. 94–101.

тических текстах, можно, очевидно, считать одним из первых симптомов кризиса повествовательной традиции. Знание, лежащее по ту сторону коллективного опыта, вряд ли приносит пользу и имеет какую бы то ни было практическую ценность.

В газетном пространстве откровение заменяет сенсация – сообщение, вызывающее «сильное, волнующее ощущение или переживание»¹. Сенсация, правда, не лежит за пределами языка, но скорее, напротив, является продуктом определенным образом организованного дискурса. Она «фабрикуется» по заранее заданным, формальным правилам – по крайней мере, именно так понимал ее По, разработавший грамматику сенсационного письма в бурлеске «Как писать рассказ для Блэквуда». Но подобно мистическому откровению поэта или сновидца, сенсация претендует на уникальность и неожиданность – и хотя бы уже поэтому «оказывается совершенно несовместимой с духом повествования». Это сообщение, которое шокирует и даже, в иных случаях, побуждает к действию, но из него трудно, подчас невозможно, вывести поучение или жизненное правило.

Эдгара По, как и многих других романтиков, волновала проблема не опосредованного словом и опытом знания, лежащей за пределами логического мышления истины. Как автор «продаваемых», рассчитанных на читательский успех рассказов, он использовал элементы сенсационного письма: кульминацией большинства его рассказов становится из ряда вон выходящее событие, скандальное происшествие. Тем не менее, откровение или сенсация будут нас интересовать (за пределами философских взглядов автора и прагматики издательского успеха) исключительно в качестве модусов повествования. В ряде своих рассказов По подводит нас к моменту, который *должен* потрясти читателя, в то же время делая дальнейшее изложение событий невозможным: рассказчик «теряет дар речи», увидев нечто такое, о чем он не в состоянии говорить. Опыт наблюдения неожиданно становится не только опасным, но и травматическим; тело из объекта манипуляции и желания превращается в источник аффективного переживания.

Функция слова как опосредующего звена между визуальным опытом и его выражением выходит на первый план; более того, рас-

¹ Сенсация лежит в основе современной По литературе ощущений. Само слово «сенсация» в современном нам значении появилось только в начале XIX в.; его генетическая связь со словом «ощущение» (по-англ. и то и другое *sensation*) была очень тесна. В то же время уже тогда можно говорить о дифференцированном значении – ср.: сильное ощущение и сообщение, это ощущение вызывающее. О поэтике «рассказов ощущений», одновременно и описывающих ощущения, и провоцирующих их у читателя, мы будем подробнее говорить в след. гл.

сказчик все чаще нуждается в *чужом* слове, чтобы удержать катастрофически сокращающееся расстояние между возможностью высказывания и вынужденным обрывом речи, между говорением и молчанием. «Готовые» формы речи и письма служат – до определенного момента – редуками обороны. Последнее подчеркивается еще и тем, что По намеренно использует устойчивые, опознаваемые читателем дискурсы, чтобы «отбросить» их в финале, создать эффект крушения риторических построений. Трудно представить себе более контрастные по своей стилистике рассказы По, чем «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», «Лигейя» и «Уильям Уилсон». Однако в каждом из них дискурс повествователя – научный, поэтический, дидактический – способствует ретардации финального эффекта, или, точнее, аффекта, обозначающего собой предел репрезентации.

Между вымыслом и фактом

О степени влияния науки на современников По лучше всего судить по многочисленным популярным статьям и книгам, «подобно тому, как сегодня влияние психоанализа на нравы лучше оценивать, читая журналы для женщин», по словам Филиппа Арьеса¹. В самом деле, периодические издания 1800-х гг. пестрели публикациями, посвященными самым разным научным проблемам, в том числе mesmerизму, гальванизму, животному магнетизму. В XIX в. «научный дискурс оставался дискурсом образованной публики и еще не стал ассоциироваться с узко-специальным языком, по которому он опознается в наше время»². Любительские занятия наукой были по-прежнему в моде; научные статьи и лекции были доступными даже дамской аудитории. В литературных журналах серьезные материалы по медицине, геологии и физике выходили вместе с поэзией, прозой, исторической публицистикой и путевыми заметками. В то же время было бы неверно полагать, что научные статьи ничем не отличались от других публикаций. У них, безусловно, был свой особый стиль изложения и аргументации; они использовали специфическую терминологию и усложненные грамматические конструкции, содержали

¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. С. 327.

² Willis M. Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Culture of Science in the Nineteenth Century. Kent, Ohio: The Kent State Univ. Press, 2006. P. 7.

библиографические описания и ссылки, даже когда имели дело с «пограничными» явлениями между фактом и вымыслом.

Современники По жили в атмосфере ожидания научной сенсации; и хотя тот же месмеризм нередко подвергался критике, он еще не был низведен до пренебрежительного статуса «псевдо-науки».

...В те десятилетия XIX в., к которым относится творчество По, смешение странного с научным достигло апогея; люди были страстно увлечены научным наблюдением сверхъестественных феноменов (магнетизм, спиритизм, телепатия); сверхъестественность получает научные, рациональные оправдания; если б только можно было *научно* верить в бессмертие! – вот крик души этого позитивистского века¹.

Все это позволяет понять, почему рассказ По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845) мог с такой легкостью быть принят за правдивое изложение событий. В рассказе от первого лица повествуется о сенсационном эксперименте: практикующий месмерист подвергает некоего месье Вальдемара² гипнотическому воздействию «*in articulo mortis*» (в предсмертной агонии) (862). Вальдемар умирает, его тело сохраняет форму на протяжении семи месяцев. Умерший даже вступает в словесный контакт с месмеристом и его коллегами. Наконец, труп разлагается, когда врач делает попытку вернуть его к жизни при помощи пассов... Характерно, что впервые текст был опубликован в журнале «Американ музей», где наряду с литературными текстами обычно печатались солидные статьи научного содержания, будь то: «Влияние машин на цивилизацию, комфорт и мораль человечества», «Общая зоология» или «Ранняя немецкая литература»³.

В следующем, 1846 г., рассказ вышел отдельной, трехпенсовой брошюрой в Лондоне – как научное, а не литературное произведение. Рассказчик здесь уже не скрывается за инициалом «MR. P.» Имя автора, Эдгара А. По, эсквайра, и мистера По, экспериментатора, излагающего свой удивительный опыт, полностью совпадает. «Мой дорогой По», – пишет врачу-месмеристу умирающий месье Вальде-

¹ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избр. работы. Семиотика, поэтика. С. 433.

² В оригинале рассказ называется «Правда о том, что случилось с месье Вальдемаром». На неточность перевода обратила внимание Э. Ф. Осипова: Указ. соч. С. 114.

³ См. номера *American Museum* за 1839 г.: май, июнь и март соответственно. В качестве одного из возможных источников Томас Мэббот видит кн. «Ясновидящая из Преворста» австрийского врача Андреаса Кернера, который лечил больную при помощи магнетизма. Кн. рекламировалась в «Бродвей джорнал», который редактировал в то время По. См.: Poe E. A. *Tales and Sketches*. Ed. T. O. Mabbott: In 2 v. V. 2. Chicago: Urbana, 2000.

мар¹. Английское издание, предлагающее читателю принять рассказ за чистую монету, ссылается на американскую общественность: «Нам остается только добавить, что этой истории поверили в Америке, где и произошло событие»². Можно предположить, что секрет правдоподобия заключался, однако, не столько в правдоподобии самой истории (маловероятной даже в контексте научно-популярных публикаций тех лет), сколько в адекватности языка описания. В «смешанном» (miscellaneous) пространстве журнальных публикаций границы между литературой и не-литературой были неустойчивыми настолько, что текст мог изменить свой статус, имитируя научную речь.

Читая «Правду о том, что случилось с мистером Вальдемаром» в собрании рассказов или в том же «Американ музее», мы вынуждены иметь дело, однако, не с мистером Эдгаром А. По, но с мистером П., героем-рассказчиком. Последний, излагая факты, может отвечать за их истинность или ложность только в пределах новеллы; напротив, стоит ему только стать «мистером По» (в английской брошюре), как текст превращается в ответственное высказывание, которое на поверку оказывается розыгрышем или обманом. Очевидно, что функция научного кода на повествовательном (диегетическом) уровне рассказа совершенно иная, чем его роль в создании и поддержании правдоподобной иллюзии, словесного *trompe-l'œil*. Научный дискурс рассказчика нас будет интересовать лишь в той мере, в какой он опосредует его визуальный опыт и репрезентацию наблюдаемого тела.

Тело, текст, телеграф

«Разумеется, я ничуть не удивляюсь тому, что необыкновенный случай с мистером Вальдемаром возбудил толки. Было бы чудом, если б этого не было, принимая во внимание все обстоятельства» (862).

Так рассказчик начинает свое сенсационное повествование. С самых первых строк ясно, что «речь пойдет о страшной истории, выходящей за пределы естества»³, о громком, общественно значи-

¹ MESMERISM IN «ARTICULO MORTIS», AN ASTOUNDING AND HORRIFYING NARRATIVE, Showing the Extraordinary Power of Mesmerism in Arresting the PROGRESS OF DEATH by Edgar A. Poe, Esq. of New York. L.: Short and Co, 1846. P. 5.

² Ibid. Реклама на 1 странице брошюры.

³ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 433.

мом скандале — источнике «сплетен» (862), «толков», «неверных или преувеличенных слухов» (862, 869). Повествователь, не только свидетель и участник события, но и главный экспериментатор, считает себя обязанным развеять слухи и домыслы.

Его текст не только выдержан в научном стиле, но и подкрепляется различными документальными свидетельствами, начиная от адресованной ему записки меcье Вальдемара и заканчивая записями студента-медика м-ра Теодора Л-ла, который тоже принимает участие в эксперименте. «Мистер Л-л любезно согласился вести записи всего происходящего; все, что я сейчас имею рассказать, взято из этих записей *verbatim* или с некоторыми сокращениями» (865). Рассказчик, «цитируя» текст другого очевидца, с одной стороны, подтверждает подлинность, достоверность излагаемого, с другой стороны, дистанцируется от скандала на уровне изложения. Он описывает сенсационное событие, которое сам инициировал и наблюдал, посредством чужого, цитируемого текста — своего рода медиатора между собственным повествованием и происшедшим.

Меcье Вальдемар представлен в рассказе, в свою очередь, как автор самых различных текстов и к тому же переводчик. «Раздумывая, где бы найти подходящий объект для... опыта, я вспомнил о своем приятеле мистере Эрнесте Вальдемаре, известном составителе “*Bibliotheca Forensica*” и авторе (под *nom de plume* Иссахара Маркса) польских переводов “Валленштейна” и “Гаргантюа”» (862). Перед смертью, несмотря на сильнейший упадок физических сил, герой не только сохраняет «удивительную ясность ума» (864), но и продолжает писать: «когда я вошел, [он] писал что-то карандашом в записной книжке» (864). Герой-рассказчик полностью приводит упомянутую выше «собственноручную записку» Вальдемара (863), оповещающую о близкой кончине. На этом деятельность героя как субъекта письма заканчивается, и инициатива переходит к другим «авторам» — врачам Д. и Ф., мистери Л-лу, не говоря уже о самом мистере П. Совместными усилиями *тело* меcье Вальдемара «переводится» в научный, медицинский *текст*.

Прежде всего, повествователь цитирует в своем рассказе «сведения о состоянии больного» (864) врачей Д. и Ф.:

Левое легкое уже полтора года как наполовину обызвестилось и было, разумеется, неспособно к жизненным функциям. Верхушка правого также частично подверглась обызвестлению, а нижняя доля представляла собой массу гнойных туберкулезных бугорков. В ней было несколько обширных каверн, а в одном месте имелись сращения с ребром... Помимо чахотки, у больного подозревали аневризму аорты, однако обызвестление не позволяло диагностировать его точно (864).

Медицинский текст отличает не только наукообразный, но и авторитетный, безапелляционно оценивающий характер. Например: «левое легкое уже... наполовину обызвестилось и было, *разумеется*, неспособно к жизненным функциям» (курсив мой. — А.У.). По мнению исследователей, По вероятнее всего заимствовал данное описание из какого-нибудь медицинского учебника, соединив вместе несколько диагнозов. Более того, едва ли врач во времена По или даже сегодня, при помощи рентгена и флюороскопа, смог бы поставить диагноз мистеру Вальдемару с подобной точностью; поэтому не исключено, что По приводит здесь посмертное заключение¹.

Внутренний «портрет» больного герой-рассказчик дополняет собственным описанием его внешнего облика: «Лицо его приняло свинцовый оттенок, глаза потухли, а исхудал он настолько, что кости скул едва не прорывали кожу» (864). А также перечислением некоторых симптомов болезни: обильное выделение мокроты, слабый пульс. Показательно, что описывая месье Вальдемара в начале рассказа — пока тот еще не стал «объектом» научного эксперимента — повествователь использует не научно-медицинские, а театральные и живописные коды: светлые бакенбарды, составляющие резкий контраст с темными волосами, многие *принимали за парик*; «нижние конечности» напоминают ноги Джона Рандолфа — персонажа газетных карикатур (863). Теперь же на наших глазах «пишется» научный текст *par excellence*. Правда, описание умершего не лишено эстетической составляющей. Его «глаза были закрыты, как у спящих, а тело твердо и холодно, как мрамор» (866). Внезапное исчезновение румянца на щеках «напомнило мне... свечу, которую задули» (867–868).

На протяжении сеанса, и соответственно рассказа, тело месье Вальдемара продолжает оставаться предметом изучения и детального описания. Умиравший, а затем мертвый месье Вальдемар является исключительно объектом наблюдения; сам он не видит: у него или «тоскливо устремленный *внутрь* взгляд» (866), или закрытые веки, или, наконец, закатившиеся зрачки: после наступления смерти «глаза его медленно раскрылись, зрачки закатились» (867).

Рассказчик отмечает наступление смерти месье Вальдемара как поворотный пункт своего повествования. «Здесь я чувствую, что достиг того места в моем повествовании, когда любой читатель мо-

¹ Предположение Сидни Линда. Исследователь также считает, что по стилю и языку описание близко к «Dissertation on the Importance of Physical Signs in the Various Diseases of the Abdomen and Thorax» Р. У. Хаксалла (R.W. Haxall). Lind S. E. Poe and Mesmerism // PMLA, 62 (December, 1947): 1093.

жет решительно отказаться мне верить. Однако мое дело – просто продолжать рассказ» (868). Этот момент очень точно проанализирован Роланом Бартом: «жизнь и смерть... образуют парадигматическую оппозицию, они предполагают смысловую устойчивость, которая всегда успокоительна; но переход из одного состояния в другое, или, точнее, вмешательство одного состояния в другое (именно такой процесс... описан в рассказе), разрушает смысл, порождает ужас»¹. «Переход» представляется тем более ужасным, что агония тела продолжается после наступления смерти: мертвый язык дрожит и вибрирует, из «неподвижных разинутых челюстей» слышится голос: «Да... нет... я спал... а теперь...теперь... я умер» (868). «Продолжение фабулы... является в данном случае одновременно и нарративной *необходимостью* (чтобы текст продолжался), и логическим *скандалом*»².

Повествователь продолжает свой рассказ, несмотря на трудности изложения и несмотря на то, что авторитетный научный язык оказывается не совсем подходящим для достоверного описания сверхъестественного. Например, описать голос месье Вальдемара «было бы чистым безумием» и «в целом невозможно»; «тут я боюсь оказаться совершенно непонятым» и пр. (868). Месмеристу удается сохранить тело в состоянии гипноза, но он частично теряет над ним контроль. Рука месье Вальдемара, которую он с легкостью водил за своей, больше не повинуется его воли, а о гипнотическом воздействии говорит «дрожание языка» (869) – явление само по себе не объяснимое.

Вибрирующий мертвый язык, казалось бы, должен вернуть «пациенту» права субъекта речи, способность поведать о метафизических тайнах. В современных исследованиях нередко проводится параллель между языком Вальдемара и телеграфом, с учетом, прежде всего, того, что месмерический *гарпорт* нередко сравнивался с передачей электромагнитического сигнала на расстоянии. Тихий, ровный стук телеграфа, переводящий голос в письмо в отсутствие говорящего тела, безусловно, не мог не оказывать влияния на коллективное воображение. Телеграф в XIX в. называли «цокающим языком» (*clattering tongue*)³. Издаваемые Вальдемаром звуки описываются как

¹ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 441.

² «Поскольку с медицинской точки зрения мистер Вальдемар мертв, рассказ на этом должен был бы закончиться: со смертью героя (за исключением случаев воскрешения в религиозных повествованиях) повествование завершается». Там же. С. 447.

³ Сошлемся на концептуальную, но далеко не единственную статью на эту тему: Frank A. Valdemar's Tongue, Poe's Telegraphy // *English Literary History*, 72.3 (Spring, 2005): 635–662. О влиянии телеграфа на творчество По см. также кн. Rosenheim S. J. *The Cryptographic*

«хриплые, отрывистые, глухие», «пугающе членораздельные». Они не имеют ничего общего с человеческим голосом и доносятся «слвно издалека или из глубокого подземелья» (868). Дрожание языка напоминает телеграфический сигнал: «...Сочтя его мертвым, мы уже собирались поручить его попечениям сиделки и служителя, как вдруг язык его сильно задрожал. Это длилось несколько минут» (868).

Метафора языка-телеграфа представляется оправданной; более того, она усиливает мотив перевода и письма. От месье Вальдемара, переводчика с французского и немецкого на польский, ждут переложения трансцендентной истины на доступное, понятное всем слово. Его язык должен транслировать знание, передавать сообщение. Кожа умершего не случайно сравнивается с бумагой: «кожа приобрела трупный оттенок, не пергаментный, но скорее белый, как бумага» (867). Тело уже не просто распростерто под наблюдающим взглядом, как книга для записей, предлагающая себя прочтению; оно само уподобляется пишущему механизму.

Эдгару По принадлежит рассказ на похожий сюжет, написанный за год до «Правды о том, что случилось с мистером Вальдемаром». Герой его «Месмерического откровения» («The Mesmeric Revelation», 1844), мистер Вэнкирк, как и месье Вальдемар, введен в гипнотический транс *in articulo mortis* и диктует рассказчику (тоже мистеру П.) посмертные «откровения». У мистера Вэнкирка – благородная цель: «составить катехизис... по всем правилам» (724) в противовес «чисто логическим умозрениям» (723) других авторов – В. Кузена, О. Браунсона. Достоверный текст с того света противопоставляется недоказательным и умозрительным публикациям. Сюжет становится условной «рамкой», поводом к изложению философских идей самого По о материи, продолжении существования после смерти и т.п.

В «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром», однако, происходит деконструкция «месмерического откровения»¹. Единственное, что говорит погруженный в гипноз мертвый месье Вальдемар – «Я умер». Тем самым, по замечанию Барта, «язык не служит никакой цели... ничего не высказывает, кроме самого себя»².

Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to Internet. Baltimore and L.: Johns Hopkins Univ. Press, 1997. P. 92–100.

¹ Ю. В. Ковалев относит и «Месмерическое откровение», и «Правду о том, что случилось с мистером Вальдемаром» к «метафизической фантастике» как особому поджанру прозы По: Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. С. 266.

² Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 453.

Месье Вальдемар, в отличие от мистера Вэнкирка, не становится оракулом загробных тайн – автором сенсационного текста. Тело, пребывающее в состоянии жизни-в-смерти, обозначает собой предел познания. Все попытки обратиться к месье Вальдемару с вопросами терпят неудачу: «казалось, он пытался ответить, но усилия оказывались недостаточными» (869).

Объективирующая практика героя-рассказчика, как гипнотизера и как хрониста, показана в своей ограниченности. Попытка превратить тело в текст посредством дискурсивных практик удваивается, на уровне образности и метафоричности новеллы, желанием заставить само тело производить тексты. Речь идет уже не о человеке, а именно о теле, чья целостность сохраняется при помощи гипнотических пассов. Экспериментатор настойчиво стремится установить коммуникацию, невзирая на то, что все его старания бесполезны.

Единственным признаком месмерического влияния было теперь дрожание языка всякий раз, когда я обращался к мистеру Вальдемару с вопросом. Казалось, он пытался ответить, но усилия оказывались недостаточными. К вопросам, задаваемым другими, он оставался совершенно нечувствительным, хотя я и старался сохранить между ним и каждым из присутствующих гипнотическую связь (869).

В одной из своих заметок По написал, что эффектное вступление должно быть прилажено к основному тексту, «как электрический звонок к телеграфу»¹. Перефразируя По, в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» таким «электрическим звонком» оказывается финал.

Телесный коллапс

Первоначальная цель эксперимента заключалась в том, чтобы «выяснить... в какой степени и как долго можно задержать гипнозом наступление смерти» (862). Действия месмериста были направлены на то, чтобы задержать наступление, противостоять разрушительной динамике внутренних, телесных процессов – болезни, агонии и, наконец, смерти. Состояние месье Вальдемара остается неизменным «*в течение почти семи месяцев*». «Все это время спящий оставался в точности таким же, как я его описал в последний раз» (869). Тело не только продолжает быть объектом научного исследования, но и превращается в сенсационное шоу, выставляется напоказ для пуб-

¹ Poe E. A. Marginalia // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 132.

лики: «С тех пор и до конца прошлой недели... мы ежедневно посещали дом мистера Вальдемара, иногда в сопровождении знакомых врачей или просто друзей» (869).

Желание прервать эксперимент, закончить рассказ приводит героя-рассказчика к решению «разбудить или попытаться разбудить» (869) месье Вальдемара, что говорит о его более, чем научных амбициях. Герой-рассказчик признается: «Все нам было ясно, что, разбудив мистера Вальдемара, мы вызовем немедленную или, во всяком случае, скорую смерть» (869). Однако, вопреки своим убеждениям ученого, герой надеется на иной исход опыта: «...По крайней мере, я рассчитывал на полный успех – и был уверен, что все присутствующие тоже ждали пробуждения пациента» (870). Воскрешение из мертвых, как известно, является чудом, доступным только Богу (модель воскрешения Лазаря). Вернуть мертвеца к жизни – возможность узнать метафизические, потусторонние тайны, наконец-то услышать рассказ: «Тогда доктор Ф. пожелал, чтобы я задал ему вопрос» (870).

«...Именно злополучный результат этого последнего опыта породил столько толков в различных кругах и столько безосновательного, на мой взгляд, возмущения» (869), – пишет рассказчик. Событие, ставшее источником «толков» и «сплетен», а также его собственного текста-опровержения, есть «результат... последнего опыта» (869). Все написанное выше должно было только подвести к конечной цели: развеять слухи о скандале, спровоцированном решающей фазой эксперимента.

Итак, герой-рассказчик пытается разбудить Вальдемара, прибегнув к гипнотическим пассам. «Первым признаком пробуждения было частичное опущение радужной оболочки глаз. Мы отметили, что это движение зрачков сопровождалось обильным выделением (из-под век) желтоватой жидкости с крайне неприятным запахом» (870). Оригинальную интерпретацию этому пассажу дает Джонатан Элмер. Эдгар По, согласно Элмеру, гротескно переосмысливает традиционную сентиментальную «сцену у смертного одра». «Симпатия» понималась как передача флюида от одного тела к другому, самым естественным «выходом» которой становились слезы. Слезливость была характерна и для таких эпохальных романов, как «Шарлотта Темпл» (*Charlotte Temple*, 1791) Сюзанны Роусон и «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу, и для многочисленных новелл, читаемых По в журналах. Переживание смерти сопровождалось обильной слезоточивостью. Желтоватая жидкость, которая выделяется из-под век месье Вальдемара, не только замещает слезы, но и предвосхища-

ет ту метаморфозу, которая произойдет с телом, его уничтожение (liquid-ation)¹.

На щеки мгновенно вернулись пятна чахоточного румянца; язык задрожал, вернее, задержался во рту (хотя челюсти и губы оставались очо-ченельными), и тот же отвратительный голос, уже описанный мною, произнес: «Ради бога!... скорее!... скорее!... усыпите меня, или скорее!... разбудите! скорее!... *Говорят вам, что я умер!*» (870).

Мертвец оживает только для того, чтобы сказать, что он умер. Потрясенный рассказчик пытается «снова усыпить пациента», т.е. сохранить его в прежней форме, но не может это сделать «из-за полного ослабления воли» (870). Герой освободил разрушительные силы тела настолько, что не способен их больше контролировать: вернуть месье Вальдемара в прежнее состояние невозможно.

...Я пошел в обратном направлении и столь же энергично принялся его будить. Скоро я увидел, что мне это удастся... Но того, что произошло в действительности, не мог ожидать никто. Пока я торопливо проделывал гипнотические пассы, а с языка, но не с губ, страдальца *ревались* крики: «умер!», «умер!», все его тело – в течение минуты или даже быстрее – осело, расплозлось, разложилось под моими руками. На постели перед нами оказалась полужидкая, отвратительная, гниющая масса (870).

Финал рассказа можно вслед за Бартом сравнить со взрывом²: слова «срывались» с языка; в оригинале: «*bursting from the tongue*» [103]. Тело не только стремительно теряет форму на глазах наблюдателей, но и перевоплощается в субстанцию – *полужидкую* и гниющую массу. Внутреннее («сплошная масса гнойных туберкулезных бугорков», 864, «желтоватая жидкость с крайне неприятным запахом», 870) взрывает, размывает форму. Потеря телом формы, являясь сильнейшим зрительным потрясением, разрушает ситуацию наблюдения: изучать, рассматривать, исследовать больше нечего.

На словах «полужидкая, отвратительная, гниющая масса» обрывается повествование. Конец, или, точнее, обрыв текста имитирует потерю дара речи. Рассказчик, который обещал дать объяснение скандалу и развеять слухи, только постулирует сам *факт* скандала как предел смысла, невозможность высказывания. Его рассказ оканчивается таким же «бесцельным», как слова Вальдемара: «ничего не высказывает, кроме самого себя». Несмотря на созданную дистан-

¹ По-английски слово liquid, первый слог слова liquidation, означает «жидкость». Elmer J. Reading at the Social Limit. Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe. P. 116.

² По словам Барта, «фраза “Я умер” – не что иное, как взорвавшееся табу». Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 454.

цию: научный код, цитируемые тексты, рассказчик не может рассуждать о том, что произошло и что было после: текст «распадается», как и тело. Научный дискурсивный уровень в рассказе выполняет двойную функцию: с одной стороны, это инструмент объективации тела, с другой – защитный механизм, который в какой-то момент дает сбой.

На протяжении повествования тело конструируется, как научный текст, имеющий определенный смысл и назначение; неожиданный поворот эксперимента словно образует трещину в авторитетном научном дискурсе рассказа; попытки объективировать тело в конечном счете терпят крах. Триумф экспериментатора («я рассчитывал на полный успех», «все присутствующие тоже ждали пробуждения пациента») оборачивается сокрушительным поражением; кульминационный момент рассказа (триумф героя-рассказчика, долгожданная сенсация!) становится вербальным порогом, блокирующим рациональное объяснение происшедшего и завершение повествования.

В финале «Правды о том, что случилось с мистером Вальдемаром» герой доводит свой эксперимент и свой рассказ до метафизического предела, абсолюта – воплощенной или, точнее, развоплотившейся истины о смерти. Одновременно псевдонаучный текст завершается шокирующим эпизодом в духе популярной готики, как правило, эксплуатирующей темы, связанные с распадом тела. В готических текстах тело очень часто «теряет свою привычную, удобную и послушную форму, его составные части обретают независимость “вплоть до отделения”, все в целом оно начинает вести себя каким-то ненормальным образом или даже вовсе превращается в некое монструозное образование»¹. Образ гниющей плоти – более «эффектный», например, по сравнению с традиционным прахом. Если прах аллегоричен (наподобие модных в XVII–XVIII вв. *temento mori*), то в «жидкой массе» сохраняется нечто материальное, квази-телесное. Смерть упорно не желает становиться знаком, устойчивым в культурном сознании образом. Согласно Жаку Лакану, «господин Вальдемар... превращается в... откровенное, чистое, простое и грубое явление того маячащего на заднем плане любой попытки вообразить себе человеческую участь призрака, которому даже нельзя посмотреть в лицо и для которого даже слово *надаль* звучит слишком хорошо: именуемый жизнью нарыв прорывается

¹ Зенкин С. Н. Французская готика: В сумерках наступающей эпохи // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1999. С. 9.

здесь, пузырь лопается и растекается вокруг зловонной и мерзкой жижей»¹.

Ролан Барт, на наш взгляд, удачно назвал научные коды в повествовании героя-рассказчика «Правды...» словом *алиби*. Повествователю необходимо «научное алиби», чтобы рассказать о «жутком» — прием, который будет активно использоваться фантастами XX в. Герой По сохраняет его до конца, хотя постепенно сопряжение двух модусов рассказывания — отстраненно-научного и вовлеченно-сенсационного — становится все более проблематичным. С алиби в рассказе По связана техника опосредования (*mediation*), которую можно назвать важнейшей составляющей романтического письма.

Голова Медузы

Если в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» повествование насыщено элементами научного кода, в «Лигейе» уместно говорить об ориентации героя-повествователя на *поэтический* дискурс: его характеризует умножение метафор, нарастающие каденции и аллитерации. Первый фрагмент рассказа представляет собой образец ритмизированной прозы, что нетрудно увидеть при чтении текста в оригинале:

I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot *now* bring those points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her *rare* learning, her singular yet placid cast of beauty, and the *thrilling* and *enthraling eloquence* of her *low musical language*, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been *unnoticed* and *unknown* [654]².

Поэтическая неясность, неопределенность, достигаемая при помощи риторических приемов («не могу припомнить, каким образом, когда и даже где», «*никогда не знал* фамилию той, что была моим

¹ Лакан Ж. Семинары Кн. 2. Семинары «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55). М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 330.

² В переводе данный эффект в целом теряется: «Сколь ни стараюсь, не могу припомнить, каким образом, когда и даже где именно познакомился я с госпожой Лигейей. С той поры минули долгие годы, и память моя ослабела от многих страданий. Или, быть может, я не могу теперь припомнить эти подробности, ибо, право же, характер моей подруги, ее редкостная ученость, ее неповторимая, но покойная красота и волнующая, покоряющая живость ее тихих, музыкальных речей полонили мое сердце со столь постепенным, но неукоснительным старанием, что остались незамеченными и неузнанными» (192).

другом и моею невестою», «удивляться ли тому, что я совершенно запямятовал обстоятельства...?»), венчается метафорическим упоминанием о «зыбкой и туманнокрылой *Аишофет* египетских язычников» (192–193). Метафоры героя-рассказчика, воссоздающего облик леди Лигейи, тоже туманны и усложнены; богатые поэтическими эвфемизмами (пифии – дочери Делоса, смерть – угрюмый Азраил), они требуют расшифровки. Например, фразу: «Негою они [глаза] превосходили и самые исполненные неги газельи глаза в долине Нурджахада» (194) трудно понять без знания контекста – «восточного» романа Фрэнсис Шеридан «История Нурджахада».

Герой-рассказчик, опосредуя образ умершей возлюбленной поэтическими фигурами, устремлен к абсолюту: он жаждет истинного воплощения-воскрешения Лигейи, прорыва за пределы эстетических репрезентаций. Но – парадоксальным образом – само приближение, опосредование, переход от метафоры к метафоре дает рассказчику возможность оставаться субъектом речи и письма, хозяином положения. Имя героини («Лигейя! Лигейя!.. одним лишь этим милым именем – Лигейя – я вызываю перед взором моего воображения образ той, кого более нет», 192) утрачивает референцию к «реальному» объекту, и именно это несовпадение включает в действие сложный механизм signo- и смыслообразования, построения текста.

Как уже отмечалось в предыдущей главе, повествователь использует код идеального при описании Лигейи. Напомним, что лицо героини, «восстановленное» часть за частью в воображении рассказчика, представляет собой воплощенный поэтический идеал. Оно напоминает скульптурный слепок или неподвижную маску; референции к различным эталонам женской красоты и отсутствие изъянов (меток) подчеркивают телесное совершенство. Эффект маски усиливается тем, что рассказчик изображает только *голову* Лигейи, вскользь упомянув о ее высоком росте и худобе: лицо, окруженное кольцами волос, становится главным объектом репрезентации.

В то же время в описании Лигейи есть «элементы», которые представляются избыточными по отношению к безмятежной скульптурности ее облика. Во-первых, это глаза – «безумные», «лучезарные», излучающие ослепительный свет: «the radiant lustre», «too glorious effulgence» [657]. Им приписываются почти магические свойства, связанные с их чудесным увеличением в моменты крайней взволнованности, а также с метафизическими способностями героини: «Лишь ее присутствие, ее чтения озарили мне ярким светом многие трансцендентальные тайны, в которые мы были погружены. Без лучезарного сияния ее очей искристые золотые письма стали тусклее сатурнова свинца» (197). Глаза Лигейи (как и язык Вальде-

мара) должны открыть «дорогу» к знанию, лежащему за гранью интеллектуальных возможностей героя. Не случайно они вызывают и восхищение и ужас, в то время как контраст темноты (письмен) и света (глаз) отсылает к риторике возвышенного. Во-вторых, это ее черные, блестящие, пышные и вьющиеся косы. Образ волос героини, как и глаз, несет дополнительную эмоциональную нагрузку. Еще Хэрри Левин заметил, что их цвет делает Лигейю «смуглой леди» (dark lady) Эдгара По¹, а Лесли Фидлер подчеркивал, что они символизируют «сумасшествие и смерть»². Наконец, можно согласиться и с феноменологом Дэвидом Хэллибертоном: волосы сообщают «воздуху покоя» физически ощущаемую «подвижность» и «живость»³; заключают в себе жизненную энергию, которой будет проникнута атмосфера спальни после смерти героини. Застывшая маска лица, ослепляющий взгляд, вьющиеся, змееобразные волосы – взятые вместе, заставляют вспомнить иконографические изображения Медузы⁴.

Подавляя в пределах своего повествования внутренние переживания Лигейи, герой-рассказчик в то же время моделирует отношения подданного / царицы, ученика / учителя, жреца / божества. Совершенство героини – знак ее недостижимости и отчужденности, намек на сверхчеловеческую, божественную природу. Несмотря на то, что героиня сравнивается со статуей Венеры⁵, в рассказе куда более значимы аллюзии к образу другой античной богини – Афины Паллады. Повествователь то и дело упоминает о мудрости Лигейи, ее способности постигать запредельные и запретные истины. Он говорит о гигантских, невероятных знаниях своей жены: «Я сказал, что не встречал подобных знаний ни у одной женщины – но где существует мужчина, который постиг, и постиг успешно, все обширные отрасли моральных, физических и математических наук?» (196) Совершенный интеллект героини – калька с ее идеальной внешности (ср., например: faultless forehead [655] – «have I ever found Ligeia at

¹ Levin H. The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville. N.Y. and L.: Alfred A. Knopf, 1958. P. 124.

² Fiedler L. Love and Death in the American Novel. P. 396.

³ Halliburton D. E. A. Poe. A Phenomenological View. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1973. P. 212.

⁴ На «медузовы» глаза и волосы Лигейи обращал внимание, насколько нам известно, только Аллан Ллойд-Смит (Lloyd-Smith A. Uncanny American Fiction: Medusa's Face. N.Y.: St. Martin's Press, 1989. P. 46). Тем не менее, в его работе этот возможный мифологический прообраз героини только намечен и не получил развития.

⁵ См. 1-ю гл.

fault?») [657]); он и сверхъестественен, и ставит ее выше половых дефиниций.

В знаменитой статье «Голова Медузы» Зигмунд Фрейд сближает образ Афины Паллады с мифопоэтическим образом Медузы Горгоны, приписывая им отношения смежности и двойничества¹. В частности, он пишет о недоступности, асексуальности Афины, которая носит на своем щите отрубленную голову Горгоны. Фрейд опирается на издавна существующую метонимическую близость. Тема щита и ослепляющего взгляда позволяет говорить об устойчивой ассоциативной цепочке: Афина – истина – солнце – Медуза. Смежность Афины и Медузы, взаимозаменяемость «божественного» и «монструозного» в единстве двух этих образов традиционно отмечаются исследователями².

Джейкоб Брайант, автор книги «Новая система, или Анализ античной мифологии», любимого «пособия» Эдгара По, подчеркивает связь Медузы с солярным культом, а также с мудростью и знанием. «Голова Медузы означает божественную мудрость» (*divine wisdom*)³. Герой-рассказчик говорит о восхитительной перспективе, которую открывают перед ним занятия с Лигейей – познания «мудрости, слишком божественной и драгоценной, дабы не быть запретной»: *a wisdom too divinely precious not to be forbidden!* [657]. Иллюстрация в книге Брайанта – «Голова Медузы» из коллекции ювелирных украшений герцога Мальборского (ок. 1711) – представляет собой барельеф прекрасного лица на щите Афины: классический профиль, выющиеся волосы и изображение Пегаса на шлеме. Однако было бы некоторой натяжкой, к тому же, не подкрепленной никакими точными свидетельствами, возводить поэтическую логику По к мифологическим архетипам, почерпнутым из Брайанта и подобных источников. Важнее то, что составной частью «романтической агонии» становится «красота Медузы» (*bellezza medusea*), по удачному определению Марио Праца⁴ – особый тип женской красоты, разговор о котором необходим для дальнейшего чтения новеллы По.

¹ Freud S. *Sexuality and the Psychology of Love*. N.Y.: Collier, 1963. P. 212–213.

² См., например, влиятельное исследование американского антрополога и историка культуры Томаса Сьеберса. Siebers T. *The Mirror of Medusa*. Berkeley: California Univ. Press, 1983. P. 15–16.

³ Bryant J. *A New System, or, An Analysis of Ancient Mythology: wherein an Attempt is Made to Divest Tradition of Fable; and to Reduce the Truth to its Original Purity ...* In 3 v. V. I. L.; Printed for T. Payne, P. Elmsley, B. White, and J. Walter, 1775–1776. 2-d ed. P. 483.

⁴ Praz M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. P. 24–29.

В романтической одержимости образом Медузы нетрудно увидеть аллюзию к событиям недавнего исторического прошлого – Французской революции и изобретению гильотины. Любопытно замечание Нила Хертца по поводу иконографии французских газет: голова казненного короля, поднятая за волосы, с брызжащими из нее каплями крови, воспроизводит традиционное изображение головы Медузы¹. Не случайно шлем Персея Антонио Кановы («Персей с головой Медузы», 1797–1801), по предположению Хертца, напоминает фригийский колпак². Приведем пример из английской публицистики первой половины XIX в. В «Блэквудз мэгэзин» следующим образом описывается мертвое тело Мирабо: «Печать смерти сделала еще более ужасающими его массивный и уродливый череп, грубые и отмеченные оспой черты лица, запавшие глазные яблоки, изрытые болезнью щеки, растрепанные, стоящие дыбом, как у горгоны, волосы»³. Сравнение с Горгоной звучит достаточно зловеще; Мирабо объявляется символом революции, ее единственной опорой. В данном фрагменте каждая деталь описания подчеркнута отталкивающая; Мирабо безобразен. Заметим, что и античные изображения Медузы отличаются гротескностью и уродством, представляя «скорее гримасу, чем лицо», акцентируя монструозность как абсолютную инаковость⁴; «гуманизация» образа относится уже к новоевропейской изобразительной традиции.

Радикальное отличие романтической «Медузы» от ее предшественниц – в контрастном соединении отталкивающих и прекрасных черт. По словам Праца, ужас как «источник наслаждения» в готической литературе превращается в «элемент прекрасного» у романтиков⁵. Эмблема «медузовой красоты» для итальянского историка культуры – знаменитое стихотворение Перси Биши Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее»⁶ («On The Medusa of

¹ Hertz N. The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1985. P. 189.

² Хертц, развивая идеи Фрейда по преимуществу, видит во фригийском колпаке фаллический образ. Hertz N. Ibid. P. 191.

³ Blackwood's Edinburgh Magazine, 62 (Oct., 1847): 418.

⁴ Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity // The Medusa Reader. Eds. M. Garber and N. Vickers. N.Y.; L.: Routledge, 2003. P. 212.

⁵ Praz M. Op. cit.

⁶ Шелли П. Б. Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее. Пер. Р. Березкиной // Шелли П. Б. Избр. произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М.: Рипол классик, 1998. С. 60–61.

Leonardo da Vinci», 1819¹). Голова мертвой Горгоны неподвижно лежит на вершине горы, вызывая восторг и ужас. Ее черты застыли в агонии смерти, но глаза поражают «огнедышащим взглядом»; вместо волос кружатся и сплетаются живые змеи. Змеиные волосы разрезают воздух «засубренными челюстями» (with many a ragged jaw), затягивая в «бесконечный» вихрь своего движения нетопырей. Ужас смерти сочетается с красотой хаоса, головокружительностью бездны; витальность природного начала – с логикой и энергией бреда. «Эта голова казненной женщины со стеклянными очами, эта ужасная и чарующая Медуза будет объектом темной любви (amore tenebroso) романтиков и декадентов на всем протяжении века»².

Феномен «медузовой красоты» обусловлен более широкими эстетическими формациями рубежа XVIII–XIX вв.: категория «возвышенного» Берка и Канта приходит на смену классической категории «прекрасного»; «отвратительное», связанное с болезнью, разложением тела и смертью, становится предметом эстетизации³. В то же время поэтическая логика следует логике мифа: это *красота* Медузы была осквернена богами, Афиной и Посейдоном. Мотив «поруганной и разрушенной красоты» сопровождает романтическую образность. «Маска» Медузы «надевается» на лицо мертвой девушки в стихотворениях Шелли «Джиневра» («Ginevra», 1821) и «Похоронный гимн» («The Dirge», 1821). Стеклянные глаза Джиневры «как будто над собою смеются мертвым светом без лучей»⁴. Змеи, клубящиеся над мертвой головой, превращаются в могильных червей⁵: «И в волосах, что цвет хранят червонца, / Слепые черви будут пировать...»⁶ В предисловии к «Ченчи» («Cenci», 1820) Шелли описывает портрет Беатриче, созданный Гвидо якобы перед ее казнью: свет-

¹ Shelley P. B. On the Medusa of Leonardo da Vinci // Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelly. Ed. M. W. Shelley. L.: John and Henry L., 1824, P. 139–140.

² Ibid. О значении образа Медузы в лирике Шелли см. в ст. McGann J. The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology // Studies in Romanticism, 11 (Winter, 1972): 3–25.

³ Любопытный анализ поэтики отвратительного (disgust) в романтизме см. в кн. Menninghaus W. Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation. Albany: State Univ. of New York, 2003. P. 123–139.

⁴ Шелли П. Б. Джиневра. Пер. К. Бальмонта // Шелли П. Б. Указ. соч. С. 125.

⁵ Данная ассоциация связана скорее с библейской, чем с древнегреческой традицией, оказавшей не меньшее влияние на романтическое сознание. В библейской традиции червь, как и змей, связан с адом (где «червь их не умирает», 9 Марк 44). Образ змеиных волос Медузы, таким образом, обогащается новыми коннотациями и смыслами. См. подробнее: Wheeler M. Heaven, Hell and the Victorians. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984. P. 57.

⁶ Шелли П. Б. Джиневра // Указ. соч. С. 128.

лые пряди волос падают вокруг шеи; на прекрасном челе, которое вот-вот будет отрублено, лежит печать страдания и смерти¹.

Другой женский образ, наделяемый чертами «медузовой красото-
ты», это, безусловно, La Belle Dame Sans Merci. Сходство с Медузой
можно обнаружить в изображении «опасных» или «безжалостных»
романтических героинь. К традиционному мотиву «смертоносного»
взгляда и змееобразных волос добавляется скульптурность или ста-
туарность – и знак телесного совершенства, и намек на обращение в
камень. В «Руненберге» («Der Runenberg», 1802) Людвига Тика
«блестящие члены» обнаженного тела демонической лесной женщи-
ны сияют, «подобно белому мрамору», тогда как «тяжелые выющие-
ся волосы» словно образуют вокруг нее «темное волнистое море»².
Образ волос героини проецируется на окружающее пространство:
«Но не вижу ли я перед собой леса, подобные черным волосам?»
Узкая тропинка вьется у самой пропасти и заманивает героя в Ру-
ненберг; красота лесной женщины заставляет его оцепенеть; ее ма-
гический образ «кипит, как яд, и движется... по всем
направлениям»³. Герой «Мраморной статуи» («Das Marmorbild»,
1819) Йозефа фон Эйхендорфа видит в реке (при луне она кажется
ему золотистой змеей) статую Венеры. В игре лунного света ее об-
лик временами делается обезображенным; мраморный дворец
Венеры с ее мраморными же статуями-двойниками превращается в
пеструю шипящую змею. Американский исследователь Аллан
Ллойд-Гарднер находит «медузовы» черты в описании «роковых»
героинь американских романтиков – Мириам Готорна («Мраморный
фавн» / *The Marble Fawn*, 1860) и Изабеллы Мелвилла («Пьер» /
Pierre, 1852). Показательно, что Мириам удваивается своим
живописным изображением в облике Клеопатры, «схватывающим ее
истинную сущность в зеркале (или щите) искусства», тогда как

¹ Шелли П. Б. Ченчи. Пер. К. Бальмонта // Шелли П. Б. Указ. соч. С. 573–574. Образ стра-
дающей красоты и предсмертной агонии в соединении с медузовой образностью появляется
и у Гейне во «Флорентийских ночах» (*Florentinische Nächte*, 1836). Герой-рассказчик приходит
навещать умирающую от чахотки возлюбленную. Она неожиданно резко приподнялась с по-
стели так, что «длинные локоны, как вспугнутые золотые змеи, кольцом обвили ей голову». Вся
в белом на зеленой софе, возлюбленная напоминает рассказчику белую мраморную статую в
зеленой траве, в которую он был влюблен в детстве. Через некоторое время приходит врач и
замечает, что спящая больная женщина «похожа на те белые маски, на те гипсовые слепки, с
помощью которых мы стремимся сохранить черты умерших». Герой спрашивает врача,
нельзя ли сделать такую маску с лица его подруги. В единстве этих двух образов угадывается
печальный лик Медузы. Показательно, что мертвящее начало воплощает в себе не героиня, а
герой-рассказчик, который, подобно Мидасу, обращает все, чего ни коснется, пусть не в металл,
но в камень. Избр. проза немецких романтиков: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1979. С. 347.

² Немецкая романтическая повесть. М.; Л.: Академия, 1935. С. 193.

³ Тик Л. Руненберг // Там же. С. 193, 204.

кале (или щите) искусства», тогда как Изабелла – это «тень Беатриче Ченчи», героини Гвидо и Шелли¹.

Совершенство лишенного изъянов тела Феодоры в «Шагрене-вой коже» (*La Peau de chagrin*, 1830–1831) Бальзака подчеркивается, по мнению Питера Брукса, его статуарностью: «серебряная статуя»². Но статуарность – это одновременно олицетворение медузова взгляда, что передано через неподвижность Рафаэля, тайно наблюдающего за раздеванием героини. Растрепанные волосы, о которых Феодора упоминает в разговоре с Жюстиной, еще одна черта, сближающая героиню с Медузой³. Идеальное тело предполагает не только бессердечность, но и асексуальность: «женщина без сердца» – «женщина без пола»⁴: телесное совершенство, знак абсолютной недоступности, вызывает не столько желание, сколько страх и растерянность. Продолжение этой темы мы встречаем у Бодлера: «безжалостный покой великолепной маски» скрывает бесчувственное чудовище, от прекрасного тела веет могильным холодом.

Мотивы искусства – скульптурной неподвижности или живописного удвоения, сопровождающие образы «Медузы», связывают романтическую версию мифа с важнейшей для эпохи проблемой репрезентации. Впрочем, эту проблему ставит уже сама иконография, как это эффектно показал Луи Марен, анализируя знаменитую картину Караваджо «Голова Медузы» (ок. 1598). Написанная на щите голова Медузы в момент, когда она смотрит на собственное смертоносное отражение в зеркале, подводит нас к пределу репрезентации и в конечном счете «разрушает живопись»; портретист, согласно Марену, всегда «отрубает» голову модели. Обращающий в камень и обращенный на себя взгляд фиксирует сам изобразительный момент, позволяет мгновению застыть в неподвижности. Не менее важно и предложенное Мареном семантическое сближение щита-зеркала Персея с платом Вероники. Портрет Христа не может написать ни один художник, на Медузу нельзя посмотреть не окаменев. В роли посредника между копией и оригиналом выступает сама поверхность отпечатка или отражения⁵.

Как запечатлеть то, что всегда лежит по ту сторону репрезентации и дано нам лишь в виде отраженной копии? Стоит подчеркнуть,

¹ Lloyd-Smith A. Op. cit. P. 60.

² Бальзак О. де. Шагреневая кожа. М.: Худ. Лит., 1977. С. 152.

³ Brooks P. Body Work. P. 86.

⁴ Ibid. P. 85.

⁵ Marin L. To Destroy Painting. Trans. M. Hjort. Chic.: Chicago Univ. Press, 1995. Анализу картины Караваджо посвящена II часть книги: «Et in Arcana hoc». P. 97–183.

что парадигматическое стихотворение Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее» – это, прежде всего, *экфрасис*, описание живописного полотна, деталь, которую полностью игнорирует Прац. В самом поэтическом тексте нет упоминаний о картине, но есть неявный намек на нее:

Не страхом – красотой непреходящей
Пытливый разум в камень обращен.
(Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone).

Если в поэзии Ренессанса взгляд Медузы был условной метафорой «*coup de foudre*»¹, в стихотворении Шелли речь идет, едва ли не с такой же степенью условности и литературной игры, об эстетическом наслаждении. Красота Медузы обращает в камень зрителя (the gazer), однако остается неясным, какого зрителя имеет в виду Шелли: героя греческого мифа или посетителя флорентийской галереи²? Основной повествовательный уровень стихотворения отсылает к иной, невербальной наррации – изображению мифологической сцены на полотне. Та, в свою очередь, отсылает к мифу – третьему и исходному повествованию. Все они сконцентрированы на визуальном представлении Медузы, на которую мы, тем не менее, не смотрим непосредственно³. Благодаря отношению медиации, мы «видим» Горгону сквозь тройную призму поэзии, живописи и мифа.

В стихотворении Шелли искусство неявно становится щитом Персея, помогающим избежать смертоносного взгляда, делая возможным акт поэтического высказывания. Истинный лик Медузы, недоступный зрительному восприятию и словесному выражению, удастся представить в поэтическом тексте посредством его отраженной копии. Отражение отводит опасность смертоносного взгляда, обладая убийственной силой лишь в фигуральном смысле. По мысли Гегеля, искусство, указывая на истину, лежащую вне его, само неизбежно замыкается в мире «наших представлений»⁴. Техника эстети-

¹ Удар молнии: обычно взгляд возлюбленной ослепляет поэта или обращает его в камень.

² Подобная двусмысленность возникает прежде всего из-за названия стихотворения. Ее усиливает и то, что Медуза обращает в камень своей красотой не тело «зрителя», как в мифе, а его дух (the gazer's spirit).

³ Не случайно взгляд самой Медузы обращен к небесам, взгляд на нее «распределен» между зрителями драмы – «окаменевшими» посетителями выставки, лениво «сверлящим» глаза Горгоны тритоном, ослепленным зловещим светом нетопырем.

⁴ Гегель В. Введение в лекции по эстетике // Гегель В. Соч.: В XIV т. М.: Государственное Социо-экономическое изд-во. Т. XII, 1938. С. 10. Отражение медузы в щите Персея и гегелевскую интерпретацию искусства сопоставляет, например, Джонатан Содэй: Sawday J. The Body Eblazoned. Dissection and Human Body in Renaissance Culture. L.; N.Y. Routledge, 1995.

ческого опосредования проникнута тоской по откровению. Поэт обречен лишь на томительное приближение к абсолюту, на умножение его копий. Мотив отражения удваивает поэтическую структуру: волосы Медузы превращают окружающее ее пространство в подвижное зеркало. Красота лежит на губах и веках Горгоны, «как тень»; за тенью угадывается иной лик, искаженный мукой и гневом.

Зеркальный щит Персея – искусства, позволяющего «безопасно» лицедрезать запретное, – коррелирует с *покровом*, образом, выражающим идею опосредования абсолютного знания или истины. Как аллереорию изиадрической истины, лежащей за гранью репрезентации, М. Б. Ямпольский рассматривает романтический мотив проступающего сквозь покров солнечного света. Откинуть покров (как и отбросить щит) значит совершить насилие над глазом; познание начинается осмысляться как травматический опыт, понятый «в драматических категориях мильтоновского мифа»¹. Знаменитый комментарий Клейста, Арнима и Брентано к картине Каспара Давида Фридриха «Монах на берегу моря» (1810) гласит: «впечатление такое, как если бы на него [холст] смотрел человек, у которого отрезали веки»². Образ отрезанных век отсылает к сюжету о Регуле. Римского полководца ослепили карфагеняне, оставив его с отрезанными веками на раскаленном солнце. Показательно, что Джон Тернер, написавший картину на данный сюжет (1828–1837), не просто изображает Регула (его маленькая фигура буквально тонет в лучах света), но и, при помощи световых эффектов, как бы выворачивает глаз наизнанку, заставляет своего зрителя смотреть на полотно так, как смотрел бы на солнце ослепленный полководец³.

Подобные живописные эксперименты указывают на предел физических возможностей зрения, намекая в то же время на возможность «чистой репрезентации», непосредственного видения, к которому – в суицидальном порыве – неизменно устремлено романтическое воображение. В «Маргиналии» По (собрании суждений, коротких размышлений и наблюдений, оставленных «на полях») есть одна, часто цитируемая заметка (LXXXVI):

¹ Ямпольский М. Б. Наблюдатель. С. 56.

² Там же. Оригинальный текст см. в изд.: Kleist Von H., Brentano C., Arnim Von A. Verschiedene Empfindungen voreiner Seelandschaft von Friedrich, vorauf ein Kapuziner // Meine süße Augenweide. Dichter über Maler und Malerei. Berlin, 1977. P. 277.

³ См.: Paulson R. Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses // Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities. Eds. K. Kroeber and W. Walling. N.H. and L.: Yale Univ. Press, 1978. P. 172.

Если бы меня попросили определить, очень кратко, что такое «Искусство», я назвал бы его «воспроизведением того, что Чувства воспринимают в Природе через покров души». Простое подражание тому, что *есть* Природа, – хотя бы точное, не дает никакому человеку права называться священным именем «Художник». Деннерт не был художником. Виноградные листья Зевскиса были *не* художественными – таковыми они были лишь в птичьих глазах, и даже занавес Парразия не мог скрыть здесь недостатка гения. Я сказал «*покров*» души. Нечто в этом роде, по-видимому, составляет в Искусстве необходимость. Мы можем в любую минуту удвоить истинную красоту настоящего ландшафта, – полузакрыв наши глаза, в то время как мы на него смотрим. Обнаженные чувства иногда видят слишком мало – но затем *всегда* они видят слишком много¹.

Исследователи традиционно обращают внимание на метафору «покрова» души и удвоенного видения, без сомнения, важную для понимания эстетической теории и практики По. Однако заключительная и самая загадочная в приведенном фрагменте фраза («The naked senses sometimes see too little – but then *always* they see too much»²) обычно остается без комментария. Однако именно она заставляет перечитать заметку заново. Искусство, в интерпретации По, представляет собой «меру», неким образом достижимое «равновесие». Его нарушение грозит не только умалением (плоскостью, банальностью, нехудожественным видением), но и прибавлением: искусство становится чем-то большим, чем оно само, переступает собственный предел. Герой «Лигейи» По, подчеркнем еще раз, движем двумя противоречивыми чувствами. Он хочет сохранить равновесие, оставаясь в области искусства, и в то же время стремится выйти за эти границы. Эта противоречивость во многом определяет специфику его дискурса.

Возвращаясь в контексте всего изложенного к новелле По, стоит выделить два принципиальных для нас момента. «Bellezza medusea» заявляет о себе не только на уровне «портретных» характеристик (глаза – волосы – лицо), но и «воплощается» в самой структуре повествования. Текст производит «эффект Медузы», говоря словами Марена, абсолютизируя романтическую проблему репрезентации.

Отбросив «щит Персея»

«Медузовы» черты Лигейи – воплощенного идеала поэтической Красоты – словно предвосхищают поворот сюжета рассказа в сторо-

¹ По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 544–545.

² Poe E. A. Marginalia // Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1458.

ну «жуткого». «В пьесе много Безумья, больше Грехов, / И Страх направляет сюжет!» (199) – как сказано в стихотворении, которое Лигейя пишет на смертном одре. В стихотворении речь идет о смерти как о Черве-победителе, пожирающем мимов. Червь ползет извиваясь: «A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude! / It writhes! – it writhes!...» [659]. Извивания Червя олицетворяют как агонию, смертные корчи, так и отвратительную живость движений, способность вползать и выползать, складываться в бесчисленные кольца... Рассказчик говорит о неистовом духе Лигейи, извивающемся в конвульсиях [«amid the most convulsive writhings of her fierce spirit», 658], о «безумной жажде жизни, столь стремительно покидавшей ее» (198).

После ее смерти убитый горем герой уединяется в полуразрушенном аббатстве в северной Англии, которое он убирает по собственному вкусу. Интерьер брачного чертога, предназначенный для его новой жены, леди Ровены Тревенион из Тремейна, поражает не только своим мрачным обликом и сходством с «портретом» леди Лигейи, но и подчеркнутой статичностью: гигантские саркофаги, «ставшие вечными изваяниями» (201), низкое ложе из тяжелого эбена, массивные канделябры и пр. Можно сказать, что комната становится слепком с внешнего облика Лигейи – или, точнее, слепком слепка. Чем статичнее предметы интерьера, тем сильнее ощущается динамика атмосферы, в первую очередь – змеообразности заполняющих комнату артефактов.

В интерьере спальни своеобразным искусственным двойником Червя-победителя становится светильник, из многочисленных отверстий которого непрерывно выскальзывают [«writhed in and out», 661] со змеиной живостью [«a serpent vitality», 661] многоцветные огни. В критике не раз высказывалось мнение о том, что светильник – это «зашифрованный» образ Червя и фаллоса, подчеркивающий эротизм смерти, ее уподобление сексуальному вторжению¹. По едва ли не перегружает свой текст (или, точнее, подтекст) символическими коннотациями образа Червя-змеи. Червь символизирует смерть, порок, скверну – и одновременно жизнь и живость («vitality»). В одном образном ряду со змеевидным светильником – лоза, обвивающая решетку окна и карабкающаяся по стенам башни.

(Змеиная) «живость» атмосферы создается в комнате целым рядом искусственных эффектов, начиная от выющейся лозы и скользящих огней и заканчивая меняющимися фигурами на драпировках.

¹ Bell M. D. The Development of American Romance. P. 107.

К искусственным эффектам добавляется, однако, нечто такое, что выходит из-под контроля героя: сверхъестественная подвижность спальни на грани «реального» и «кажущегося», яви и бреда. Спальня представляет собой единую «змеящуюся поверхность»¹, порождающую фантомы и движущую сюжет.

Умирающая Ровена говорит о «странных движениях за драпировками» (203). Это «едва уследимые изменения арабесок» и «почти неслышные вздохи» (203). Комната «дышит» и «шевелится» в бреду Ровены. Рассказчик видит тень в самой середине светового круга, отбрасываемого светильником. Тотчас вслед за видением рассказчика в бокал английской леди падают «большие капли сверкающей жидкости рубинового цвета» (204). Эта жидкость – яд, убивающий Ровену. Цвет яда вновь отсылает к образу Червя-победителя: «A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude!»

Ровена умирает. Герой-рассказчик созерцает мертвое тело, на которое он проецирует образ Лигейи. Героиня напоминает первую супругу героя хотя бы потому, что ее тело повито саваном, бледно и неподвижно. Тело Ровены становится идеальным означающим: его статуарная, законченная и вместе с тем безличная форма соотносится с обликом Лигейи через образ идеальной, «красивой» смерти. Ситуация наблюдения во «второй части» новеллы принципиально отличается от «удобной» позиции, которую наблюдатель занимал в «первой» (воспоминание Лигейи и воспроизведение ее телесного образа). Теперь это не столько наблюдение, сколько бдение над мертвой (deathwatch) – сюжетная модель готических текстов, непременно предполагающая появление призрака или оживление трупа. Не удивительно, что в полночь, традиционный час для страшного события, тело мертвой Ровены оживает. Герой слышит тихий звук, исходящий со смертного ложа: «Я напряг зрение, пытаюсь заметить, не шевельнется ли труп – но ничего не увидел... Я настойчиво и неотрывно смотрел на тело» (205).

Наконец, наблюдатель замечает, как на щеках и «вдоль опавших жилок на веках умершей» появляется «очень бледный и едва заметный румянец» (205). Мельчайшая деталь говорит об особо пристальном и максимально приближенном зрении. Героя сковывает ужас, он ощущает, что его сердце не бьется, а члены окоченели. Ему возвращает самообладание мысль о том, что они «поспешили с приготовлениями – что Ровена еще жива» (205). Тем не менее, несмотря на

¹ Из стихотворения П. Б. Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее»: «В змеящейся поверхности резной / Горит греха слепое наважденье» // Шелли П. Б. Указ. соч. С. 60.

все усилия «возвратить дух, парящий поблизости», тело впадает в прежнее состояние: «...Румянец сошел с ланит и век... поверхность тела стала омерзительно липкой и холодной; и немедленно наступило обычное ооченение» (205). Герой «с содроганием» откидывается на тахту, чтобы вновь «страстно грезить наяву о Лигейе» (205).

Через час опять услышав звук со стороны эбенового ложа, герой-рассказчик вынужден возобновить свое пристальное наблюдение за телом. «...Я увидел – отчетливо увидел – что уста затрепетали. Через минуту они расслабились и открыли яркую полосу жемчужных зубов... румянец рдел кое-где на лбу, на щеках, на шее» (205–206). По логике развития кошмара последующее погружение трупа в смерть становится еще более ужасным, чем предыдущее: тело «посинело, ооченело, линии его расплылись – оно приобрело все отвратительные признаки многодневных насельников могилы» (206).

Тело меняет свою форму: оно разлагается буквально под руками героя, почти как в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром»: («Я растирал и омывал виски и руки, не забывал ничего, что мог бы подсказать опыт и основательное чтение медицинских книг. Но тщетно. Внезапно румянец исчез, пульс прекратился, губы помертвому опали... линии... расплылись» (206)) – и тем не менее, каждый раз возвращается к своему исходному состоянию. Тело Ровены то оживает, то вновь становится мертвым. «Страшная живость» комнаты, таким образом, сообщается трупу и делает рассказчика участником «кошмарной драмы оживания» (206). Движение борется с неподвижностью, красота с безобразием. Тело словно меняет кожу – живую на мертвую, и наоборот.

«Ужасная гримаса» разрушает иллюзию прекрасной смерти: «уста вдвойне сморщились и поджались в ужасной гримасе смерти» (205). Маска мертвой Ровены последовательно искажает идеальный слепок с лица Лигейи. Или, точнее, темное, хаотическое, змеиное начало, присущее медузову образу Лигейи, в конечном счете индуцируя как «живость» комнаты, так и «безумную перемену» (206) мертвого тела, создает образ красоты, поруганной и очерненной. Можно предположить, что По и здесь обыгрывает мифологическую параллель: Афина – Медуза. Согласно мифу, Афина наказала оскверненную в храме Медузу, сделав безобразным ее лицо¹; когда Афина играла на флейте, черты ее собственного лица исказились настолько, что стали напоминать маску Горгоны, и она с отвращением бросила инструмент. Но флейта была изначально придумана са-

¹ Овидий. Метаморфозы. М.: Худ. лит., 1977. С. 123.

мой богиней для имитации неизвестного звука – шипения змей на отрубленной голове Медузы¹.

Наблюдатель уже не способен контролировать происходящее, тело ускользает из-под его власти. Событие происходит как повторение одного и того же: звук с одра – признаки жизни на поверхности тела – омертвление и разложение. Механически повторяющиеся или, точнее, маятниковые метаморфозы тела подчиняют себе ритм рассказа:

Так прошел час, когда (возможно ли?) второй раз в мое сознание проник неясный звук, идущий со стороны... И вновь погрузился я в грезы о Лигейе – и вновь (удивительно ли, что я дрожу, пока пишу все это?), *вновь* до ушей моих донеслось тихое рыдание со стороны эбенового ложа. Но к чему излагать в подробностях все несказанные ужасы той ночи? К чему задерживаться на рассказе о том, как, время от времени, почти до той поры, когда забрезжила заря, повторялась кошмарная драма оживления... Нет, поспешу к развязке (206).

Тело Ровены, наконец, изменяет не только свое физиологическое состояние (смерть на жизнь), но и облик. Труп встает с одра, и герой судорожно перебирает части лица ожившей: рот – щеки – подбородок.

Повязки туго обвивали рот – но, быть может, то не был рот живой леди Ровены? А щеки – розы цвели на них, словно в полдень ее жизни – да, в самом деле, это могли быть щеки леди Ровены. И подбородок с ямочками, совсем как у здоровой, разве это не мог быть ее подбородок? (207)

Узнавание приходит по мере того, как героиня срывает с себя саван (скидывает покров):

Она отшатнулась при моем касании и откинула размотанную ужасную ткань, скрывавшую ей голову, и в подвижном воздухе покоя заструились потоки длинных, разметанных волос; *они были чернее, чем вороново крыло полуночи!* И тогда медленно отверзлись *очи* стоявшей предо мною (207).

На протяжении своего рассказа герой тщетно пытался вспомнить выражение глаз Лигейи, находясь «на самой грани припоминания» (195). Он был занят поиском аналогий этого выражения, среди которых – порхание бабочки (символ глаза), буйный рост лозы, стремительное течение потока, звучание струн. Взгляд Лигейи, опасный, если смотреть в упор, словно рассеялся в «матери-

¹ Пиндар. Пифийские песни, XII («Горгона») // Пиндар, Вакхилид. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 115.

альном мире» (195). Выражение глаз героини непрестанно ускользало (отсюда – образ лозы и водного потока) от рассказчика, однако это ускользание (умножение метафор) давало ему возможность продолжать рассказ. Повествование «Лигейи» обрывается в тот момент, когда взгляды героев встречаются, и герою остается только крикнуть: [«I shrieked aloud», 666]: «По крайней мере, в этом... я никогда – я никогда не ошибусь – это черные, томные, безумные очи – моей потерянной любви – госпожи – ГОСПОЖИ ЛИГЕЙИ» (207).

Встреча с «Медузой» – реализация желаний художника и его сверхчеловеческой потенции – влечет за собой обрыв речи, выход за пределы смысла и языка. Постигание истины грозит обернуться потерей голоса, рассудка или жизни. Романтики, и в их числе По, понимали, что сверхзадача искусства – открытие, или откровение абсолюта – достижима только ценой отречения от искусства и, в частности, от слова. Обладая щитом как своего рода знаком символической власти над Горгоной, никто не застрахован от искушения его отбросить.

Финал «Лигейи» еще в большей степени, чем финал «Правды о том, что случилось с мистером Вальдемаром», производит эффект визуальной травмы, зрительной катастрофы. Лигейя с самого начала рассказа была представлена в контексте своего отсутствия; ее тело конструировалось из поэтических метафор, образов, реминисценций, замещалось предметами интерьера и, наконец, другим телом. Встреча лицом к лицу с предметом своих желаний, утраченным и вновь обретенным, приводит к неизбежному крушению риторических стратегий, направленных на его объективацию и фетишизацию. Мотив смертоносного (дурного, злого) глаза или сглаза, ослепления – еще одна, наряду с распадом тела и оживлением трупа, популярная тема из реквизита готической литературы. Правда, По не столько непосредственно использует данный мотив, сколько эффектно воспроизводит его в дискурсивном плане рассказа: взгляд Лигейи-«Медузы» не убивает героя, но лишает его дара речи, обрывает повествование.

Автобиография как палимпсест

В «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» рассказывается о теле, ставшем газетной сенсацией, получившем скандальную известность в широких кругах. В «Лигейе» повествование

носит интимно-личностный характер: вместо научной точности и обстоятельности – поэтическая неопределенность; у героя-рассказчика нет надежных свидетелей, вроде м-ра Л. или м-ра Д.; то, что он описывает, может оказаться не более, чем поэтическим вымыслом и опиумным фантомом. Однако и здесь речь идет о теле, которое в акте своего сверхъестественного перевоплощения считает приписываемые ему значения и характеристики. В «Уильяме Уилсоне» («William Wilson», 1839) перед повествователем стоит более непростая задача – поведать о собственном двойнике. Задача усложняется тем, что это рассказ с аллегорическим, притчевым смыслом, который емко выразил Хорхе Луис Борхес в «Книге вымышленных существ»: «В рассказе Эдгара По “Уильям Уилсон” двойник – это совесть героя. Он ее убивает и погибает сам»¹. «Другой», о котором повествует Уилсон, это не только копия или миметическое удвоение его самого, но и совесть – внутренний голос и высшая, заведомо более авторитетная инстанция, олицетворение нравственного закона. Двойник-совесть осуждает порочное и безрассудное поведение героя и встает у него на пути каждый раз, когда тот замышляет очередное злодеяние; в конце новеллы Уилсон убивает свое второе «я» – поступок, равнозначный символическому самоубийству. С лица незнакомца спадает маска (поединок происходит на маскараде), и герой видит в нем, как в зеркале, собственное отражение...

Долгое время «Уильяма Уилсона» читали как назидательную историю, рассказанную По о себе. Уже первые биографы стали цитировать пространное описание школы в рассказе, повествуя о детских годах писателя, проведенных в Англии (в действительности По изобразил не школу, где он учился, а готическое здание напротив). Параллели между жизнью и вымыслом *post factum* бросали тень на репутацию автора новеллы. По оставил Виргинский университет, проучившись там всего лишь год, так как приемный отец Джон Аллан отказался платить его «долги чести». – Уильям Уилсон тайно покидает Оксфорд, постыдно уличенный в карточном шулерстве. Как уже упоминалось, после смерти По была пущена сплетня о том, что он якобы питал преступные чувства к молодой супруге отчима. – Уилсон отправляется на римский карнавал с целью соблазнить юную жену престарелого дожа. Поиск этих и подобных соответствий, безусловно, был продиктован прагматикой конкретной исторической ситуации. В 1850–1860-е гг. По стал персонажем рассказов о вреде пьянства; его биография, с легкой руки Руфуса Грисуолда,

¹ Борхес Х.-Л. Книга вымышленных существ. СПб.: Азбука, 2003. С. 85.

излагалась «как нравоучительная история для выпускников воскресных школ»¹. Не удивительно, что в «Уильяме Уилсоне» видели прежде всего публичное саморазоблачение автора.

Признавая наивность такого подхода, в то же время было бы неверно и недооценивать автобиографический подтекст новеллы. По не только приписывает Уилсону дату собственного рождения – 19 января 1809 г., но и меняет год на 1811-й и 1813-й в позднейших редакциях. От публикации к публикации персонаж «молодеет» вместе с автором, который в 1840-е гг. пытается скрыть собственный возраст. Эпизодические герои новеллы получают имена реальных биографических лиц – директора школы По мистера Бренсби, его одноклассников Престона и Гленденнинга, обозначая соответственно две вехи из жизни писателя: школьные и университетские годы. Правда, европейская эпопея Уилсона отсылает уже не к настоящей, а к фиктивной биографии По («Memorandum», 1841), придуманной или, по крайней мере, увидевшей свет два года спустя. После Оксфорда Уильям Уилсон отправляется в путешествие по Европе, перечисляя Рим, Вену, Берлин и Москву как пункты своего назначения. В автобиографии, покинув университет, По якобы едет в Грецию с благородной целью ее освобождения – и попадает в Россию, добравшись, правда, не до Москвы, а до Петербурга. Оказавшись в затруднительном положении, он, в конце концов, все же благополучно возвращается домой при содействии американского посла. В дальнейшем эта история будет обрастать вымышленными подробностями уже в биографиях По – начиная от скандального дебоша, из-за которого он был выдворен из российской столицы и заканчивая грозившими ему «кнутом и Сибирью»².

Нетрудно заметить, однако, что и в своей автобиографии, и в «Уильяме Уилсоне» По реконструирует вполне определенный, романтический или, точнее, байронический (мета)код поведения. На это однозначно указывает цель путешествия автобиографического двойника – участие в войне за независимость Греции. Скитания Уильяма Уилсона, в свою очередь, намекают на странствия Чайльд-Гарольда; эпизод с юной женой старика ди Бролио на римском карнавале – прозрачный намек на «итальянский» роман с Терезой Гвич-

¹ Peeples S. The Afterlife of Edgar Poe. P. 6.

² О том, как По в Петербурге чудом спасся от кнута и Сибири («knout and Siberia») рассказывает анонимный автор «Сазерн литерари мессенджер» Джон Дэниел: [Daniel J. M.] Review of Poe's Works // SLM XVI (March, 1850). Цит. по: Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages. Ed. W. T. Bandy. Toronto: Toronto Univ. Press, 1973. P. 63. «Сибирские жестокости» (brutalités sibériennes) переходят в эссе Бодлера 1852 г.: Ibid. P. 12.

чиоли и одновременно реминисценция к «Свиданию». Напомним, что героиня новеллы По, в которую влюблен байронический незнакомец, замужем за старым маркизом. Аристократическое происхождение Уилсона и описание его детства также отсылают к биографии Байрона. Байрон был испорчен матерью; Уилсон – родителями: «Я сделался своенравным, подвластным неразумнейшим капризам, жертвою самых неукротимых [ungovernable, 627] страстей» (267), вспоминает Уилсон о своих детских годах. «То, что в детстве его нрав был неистовым или скорее вспыльчивым и страстным, бесспорно. С пеленок он проявлял во всем свой неуправляемый (uncontrollable) дух...», – пишет о Байроне Томас Мур¹. Наконец, по мнению Катрины Бахингер, возможным прототипом Уилсона-совести, которого, по странному совпадению тоже зовут Уильям Уилсон, мог быть редактор «Блэквудз мэгэзин» Джон Уилсон (псевдоним Кристофера Норта). В 1816 г. Уилсон-Норт обвинил Байрона в убийстве английской морали («murdering British morals»), а четыре года спустя поэт был вынужден защищать свое имя от анонимной атаки журналиста². К моменту написания рассказа Байрон успел стать нарицательным персонажем дидактической литературы, прежде всего, викторианской.

Байроническую версию подтверждает и то, что прямой источник рассказа – эссе Вашингтона Ирвинга «Ненаписанная драма лорда Байрона» («An Unwritten Drama of Lord Byron», 1836). Ирвинг, пересказывая задуманный, но так и не реализованный сюжет драматической поэмы Байрона, предлагает взяться за его воплощение «поэту или драматургу байронической школы»³. По охотно за это берется – и даже посылает своего «Уильяма Уилсона» мэтру американского романтизма с сопроводительным письмом. Можно сказать, что он в точности воспроизводит сюжетную схему, которую Байрон, согласно Ирвингу, якобы сам заимствовал у Кальдерона. Пространное описание школы в «Уильяме Уилсоне» предваряет сюжет «ненаписанной драмы»: преследование, скитание и поединок⁴.

¹ Bachinger K. Op. cit. P. 87.

² Ibid. P. 85.

³ Irving W. The Gift. An Unwritten Drama of Lord Byron // The Gift. A Christmas and New Year Present for, 1 (1836): 171.

⁴ По сюжету, пересказанному Ирвингом, испанского аристократа Альфонсо преследует неизвестный, скрывающий лицо за маской. Он отравляет жизнь герою, препятствуя осуществлению его дурных замыслов. От отчаяния и из ревности последний вызывает незнакомца на поединок и убивает его. Маска и плащ спадают, Альфонсо узнает в двойнике самого себя и умирает от ужаса. Ирвинг поясняет смысл фавулы: «Призрак – аллегорический персонаж, олицетворение совести или страстей». См. об этом также комментарий Т. Мэббота. Poe E. A. Tales and Sketches. Ed. T. O. Mabbot: in 2 v. V. 1. P. 423–424.

Итак, «автобиография» По накладывается на эпизоды из жизни Байрона и на готовую сюжетную модель, «подаренную» Ирвингом. «Рассказ о себе» опосредован другими «сюжетами», построен по принципу палимпсеста. Даже сравнивая два текста – Ирвинга и По, нетрудно увидеть их близость хотя бы на уровне выбираемой лексики: неистовый и неукротимый (*ungovernable*) нрав героя, двойник-призрак (*spectre*), лабиринт (*maze*) танца или толпы, закутанный (*muffled*) в плащ незнакомец, ярость (*fury*) во время поединка. Шепот двойника Ирвинг называет «голосом души» Альфонсо¹; в новелле По он становится эхом голоса Уилсона. Присутствие «совести» ощущается как тяжелая, непокойная атмосфера (Ирвинг)²; Уилсон бежит от преследователя, как от чумы (По: 284). Рассказ По буквально пишется поверх эссе Ирвинга, соединяя лаконичное изложение последнего с витиеватой риторикой дидактической литературы в духе Эдварда Бульвера-Литтона.

Рассказывая о школе в «Уильяме Уилсоне», По подробно останавливается на описании «беспорядочно расставленных по классной комнате» парт и скамеек.

...Сдвинутые под разными углами, без конца пересекались неисчислимые скамейки и парты, черные, старые, обветшалые, отчаянно загроможенные захватанными книжками и так исчерченные всяческими инициалами, именами, написанными полностью, карикатурными изображениями и прочими преумноженными созданиями ножа, что они вконец лишились того небольшого из их первоначальной формы, что отличало их в давно миновавшие дни (270).

За свободой и легкостью виртуозной игры с текстом скрывается страх не оставить следа, раствориться в чужом слове. Имена и даты, отсылающие к жизни писателя, могут быть прочитаны и как авторские инициалы на поверхности письма – автограф, знак принадлежности перу По, одержимого страхом остаться в неизвестности, с одной стороны, и не меньшим страхом быть уличенным в плагиате, с другой стороны. Он спешит обвинить Натаниэля Готорна в плагиате его «Уильяма Уилсона». Рассказ Готорна «Маскарад Хоу» («*Howe's Masquerade*», 1838), в самом деле, заканчивается похожей сценой: английский генерал Хоу в финале видит своего двойника, точную копию его самого³. Правда, обвинение оказалось совершенно бес-

¹ Ibid. P. 168.

² Ibid.

³ Poe E. A. Review of Hawthorne. *Twice-Told Tales* // *Graham's Magazine*, XX (May 1842): 298.

почвенным и даже нелепым: новелла Готорна была написана на год раньше «Уильяма Уилсона».

На рубеже XIX–XX вв. за По закрепился образ «безумного гения», в высшей степени автобиографического, исповедального автора. Сегодня этот образ входит в реквизит литературных мифов и редко воспринимается всерьез. «Уильям Уилсон» – хороший пример, демонстрирующий, что исповедальность как таковая для По была практически немыслима. Палимпсест, лежащий в основе рассказа, драматизирует невозможность подлинной самоидентификации в акте письма или рассказывания, неизбежный зазор между словом и речью, словом и опытом. Об этом зазоре мы поговорим, обратившись к повествовательным стратегиям героя-рассказчика новеллы, Уильяма Уилсона, направленным на (само)объективацию и одновременно на ретардацию финальной драмы узнавания.

«Об этом что сказать?» Что скажет совесть...»

Герой «Уильяма Уилсона» пишет свою исповедь, по его словам, находясь на пороге смерти: не желая рассказывать о последних годах своей жизни, годах «несказанного падения и непростительных преступлений», он «намерен поведать» о начале своего жизненного пути (266). Однако прежде, чем приступить собственно к повествованию, рассказчик должен преодолеть вербальный порог: «Позвольте мне называться Вильямом Вильсоном. Не стоит осквернять *чистую страницу, лежащую здесь передо мной*, моим подлинным наименованием» (курсив мой. – А.У.) Выбор имени в рассказах По крайне значим¹. Вспомним, что в псевдонаучном тексте «Правды о том, что случилось с мистером Вальдемаром» мы получаем исчерпывающую информацию о герое: его полное имя – Эрнест Вальдемар и литературный псевдоним – Иссахар Маркс². Лигейя – это по-

¹ О гносеологической значимости имени в новеллах По см.: Алякринский О. А. Функция имени (наименования) в новеллистике Э. А. По. С. 254.

² Ролан Барт, называя имя собственное «королем означающих», полагает, что Valdemar среди прочего коннотирует к символическому коду, поскольку означает «морская долина»: «морская глубь – излюбленный мотив По; образ бездны отсылает к тому, что находится вне природы: одновременно под водой и под землей». Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 432.

этическое имя¹; поэтому герой «никогда не знал» фамилию своей жены. Герой-рассказчик «Уильяма Уилсона» выбирает псевдоним по причинам морального характера (не запятнать чистоту как страстицы, так и рода, своим «подлинным наименованием»). Но чужое имя – это еще и знак отчуждения, отстранения от самого себя. Уильям Уилсон (William Wilson) традиционно прочитывается в критике как анаграмма основной темы рассказа – двойничества: удвоение фонем (Wil-liam Wil-son)² или графически зашифрованная фраза: «Will-I-am Will's son»³.

Риторика в «Уильяме Уилсоне» обретает отчетливо морализирующий характер. Повествователь вершит над самим собой (героем – агентом действия) нравственный суд, что отчасти оправдано жанром предсмертной исповеди (хотя в рассказе до конца не ясно, имеет ли рассказчик в виду физическую смерть или окончательное нравственное падение). Негативная оценка собственных поступков то и дело вплетается в повествование на протяжении всего рассказа: «От сравнительно мелких пакостей я прошел шагами гиганта к грехам, превосходящим грехи Элагабала» (266); «Но я не хочу прочерчивать здесь во всех подробностях стезю моего *гнусного распутства*» (277); «Скажу только, что по части расточительства я *переиродил Ирода*» (279) (курсив везде мой. – А. У.).

Уже упоминалось, что По-критик выступал против «ереси Дидактики» в поэтических произведениях, говоря о неслиянности метода Истины и метода Поэзии. Он не признавал прозрачного аллегоризма и в рассказах, по крайней мере, как это заявлено в статье о Натаниэле Готорне:

В защиту аллегории (как бы и в каких бы целях к ней ни прибегали) едва ли можно сказать разумное слово... Самое сильное чувство, вызываемое у нас удачей аллегории *как таковой*, – это весьма слабое удовлетворение находчивостью автора, преодолевшего трудность, хотя мы предпочли бы, чтобы он вообще за это не брался⁴.

¹ Реминисценция к поэтическому произведению самого Эдгара По, «Аль Аарааф» («Al Aaraaf», 1829). Ср.: «Ligeia! Ligeia! / My beautiful one! / Whose harshest idea / Will to melody run...» [39].

² Cixous H. Poe Re-Lu. Une Poétique du Revenir. P. 302–303.

³ Данная версия принадлежит Дж. М. Коксу (J. M. Cox). Цит. по: Williams M. J. S. A World of Words. Language and Displacement in the Fiction of E. A. Poe. P. 44. Со временем она стала общим местом в исследованиях По, ее можно встретить фактически в каждой работе о «Уильяме Уилсоне».

⁴ По Э. А. Новеллистика Натаниэля Готорна // Эстетика американского романтизма. С. 126.

В большинстве новелл По, в отличие от новелл того же Готорна, отсутствует мораль. Бульвера По критиковал за «аллегории и беспредметные олицетворения»¹. Тем более подозрительным кажется столь эксплицитно выраженный в «Уильяме Уилсоне» дидактический план².

Наконец, и сам дидактический дискурс новеллы страдает изрядным преувеличением и представляется стилистически избыточным; отсюда – акцент на превосходной степени: превосходящим грехи Элагабала, переиродил Ирода. Уместно предположить, что это не столько смысловой уровень новеллы, сколько повествовательный код, который герой использует как инструмент отчуждения от себя самого, с одной стороны, и как способ рассказать о страшном событии – воплощении двойника, с другой стороны: «Запаситесь терпением и дайте мне рассказать все до конца» (267). На уровне повествования рассказчик дистанцируется от самого себя – одновременно преступника и жертвы исключительного, необъяснимого и иррационального происшествия. Можно сказать, что повествователь играет в новелле структурную роль собственного двойника.

Раздвоенность Уилсона воплощается в нарративном плане как противопоставление героя и рассказчика: тот, о ком рассказывают и тот, кто рассказывает; тот, кто действует и тот, кто судит. Уже во вступительном монологе, представляющем собой пространный набор риторических конструктов, Уилсон-рассказчик гневно обращается к Уилсону-герою: «О, самый отверженный отщепенец из отщепенцев! – не мертв ли ты навеки для земли? – для ее почестей, ее цветов, ее золотых упований? – и туча, густая, унылая и бескрайняя, не встала ли навеки между твоими упованиями и небом?» (266). Его филиппика почти в точности совпадает с заключительными словами, сказанными Уилсону совестью-двойником: «*Ты победил, и я сдаюсь. Но отныне мертв и ты – мертв для Земли, для Неба, для Надежды!*» (286).

По подбирает эпиграф к рассказу из Чемберлена: «Об этом что сказать? Что скажет совесть, / Угрюмый призрак на пути моем?» (266); «What say of it? what say CONSCIENCE grim, That spectre in my path?» [626]. Кстати, это единственное эксплицитное упоминание совести в рассказе и, соответственно, единственное указание на авторский замысел. По, как и полагается в эпиграфе, предоставляет

¹ Poe E. A. Literary Small Talk // American Museum of Literature and Arts, 1 (Jan., 1839): 61.

² Недоумение по поводу дидактизма в «Уильяме Уилсоне» встречается в критике. См.: Wilbur R. Poe and the Art of Suggestion // Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. P. 160; Kennedy G. J. Poe, Death, and the Life of Writing. P. 128.

свой голос другому автору, который, в свою очередь, передает голос – совести: «Об этом что сказать? Что скажет совесть?»

Несмотря на, казалось бы, однозначное распределение ролей: нравственно «мертвый» «для Земли, для Неба, для Надежды» (286) герой и его положительный антагонист, мотив двойничества в «Уильяме Уилсоне» не лишен готической жути. Двойник, «угрюмый призрак», вызывает у героя чувство ужаса. Уилсон-рассказчик, разделяя моральную позицию своего двойника и буквально передавая ему право самоосуждения, в то же время позиционирует его вплоть до финала как воплощение «злого рока» (283). Как и научный дискурс в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» или умножение поэтических метафор в «Лигейе», дидактическая риторика в «Уильяме Уилсоне» организует ту дистанцию, которая необходима для того, чтобы совершился сам акт повествования, чтобы «несказанный» (unspeakable)¹ ужас был переведен в текст.

Лабиринт и удвоение

Основной архетипической моделью для описания готического здания школы становится лабиринт. Об этом говорят «извилистые коридоры» и «непостижимые закоулки», бесчисленные боковые ходы («они так вились и запутывались, что наши самые точные понятия о доме в целом мало чем отличались от наших представлений о бесконечности», 269), «бесчисленное множество» смежных друг с другом покоев, «много закутков и закоулков, случайных выступов постройки» (276): «В каждый данный момент затруднительно было сказать точно, на каком из двух этажей вы находитесь» (269). Лабиринт располагает к случайным совпадениям, бесцельным пересечениям, ложному сходству, акустическому удвоению голоса (голос / эхо).

Не удивительно, что, замкнутый в запутанном пространстве школы, Уилсон воспринимает лишь с легким оттенком недоумения и затаенной тревогой странное сходство между собой и своим однофамильцем. Его тезка – Уильям Уилсон – был рожден с ним в один день и похож на него внешне: «если бы мы были братьями, то уж близнецами» (272). Пользуясь этим сходством, он копирует в совершенстве его одежду, походку, осанку и даже голос, несмотря на слабость органов речи и голосовых связок: «его единственный в своем роде шепот стал эхом моего» (274). Поэтому до определенного

¹ Лигейя. С. 206. – Ligeia. P. 665.

момента герой, сосуществуя с собственным двойником, не воспринимает его как свое второе «я»; последний в его глазах скорее копист, актер, великолепно исполняющий «свою роль» (274). Точно так же не замечают сходства героев и окружающие «по какой-то непостижимой слепоте» (271). Как будто коридоры здания были не только узкими и извилистыми, но и темными, лишенными света.

В удвоении тела тенью — характерный для прозы По сюжет — Джон Ирвин видит «метафору телесного воплощения» и одновременно метафору письма¹. Можно привести различные примеры. В рассказе, который так и называется «Тень» («Shadow. A Parable», 1835) тень отделяется от мертвого тела и начинает говорить голосами «многих тысяч ушедших друзей» (171). Но и рассказчик обретает голос лишь для того, чтобы изложить историю об обретении голоса тенью: «Вы, читающие, находитесь еще в числе живых; но я, пишущий, к этому времени давно уйду в край теней» (169). В пасторали «Остров феи» («The Island of the Fay», 1841) тень скорее участвует в процессе раз-воплощения: отделяясь от тела пригрезившейся рассказчику феи, она поглощается темной водой потока. С каждым кругом, описанным на ладье вокруг острова, фея становится все более «слабой, неясной и зыбкой», пока не превращается в бледный призрак себя самой (509). Но и здесь тень можно рассматривать в качестве метафоры или даже аллегории письма: рассказ был написан как иллюстрация к гравюре, ее вербальное удвоение. В «Уильяме Уилсоне» вплоть до финала неясно, или это тень отделяется от тела и обретает плоть, или тело двойника становится тенью, повторяющей движения первого Уилсона. Пока есть удвоение, есть и возможность продолжения повествования, в свою очередь опосредованного дискурсом другого.

«Как-то ночью, к концу моего пятого школьного года... я встал с постели и, взяв лампу, прокрался по лабиринту узких коридоров из своего дортуара в спальню моего соперника» (276). Уилсон подошел к постели, завешенной плотным пологом, медленно и тихо отдернул полог и навел свет лампы на спящего. Образ лампы вводит в новеллу ситуацию наблюдения. Герой-рассказчик становится наблюдателем, даже более того, соглядатаем, проникшим в чужое интимное пространство спальни. «Я взглянул — и ледяное оцепенение мгновенно пронизало меня» (277). «Удобная» позиция наблюдателя (изучение лица спящего) тотчас разрушается: героем овладевает «беспочвен-

¹ Irwin J. American Hieroglyphics. P. 131.

ный, но невыносимый ужас» (277). Наблюдение инициирует узнавание:

И это – *это* черты Вильяма Вильсона? И хотя я видел, что это его лицо, я трясся, как в лихорадке, предполагая иное... То же имя! Тот же облик! Тот же день прибытия в училище! (277)

«Иное», ставшее очевидным читателю задолго до этой сцены, тем не менее, не высказывается; назывные восклицательные предложения обозначают на письме аффект, сопровождаемый лихорадкой, ознобом и ужасом. Наконец, Уилсон гасит лампу, бесшумно выходит из комнаты и тотчас покидает училище, «дабы никогда в него не возвращаться» (277). Его жест символичен: гашение лампы означает отказ от наблюдения (лампа / фонарь – символический двойник глаза), бегство из школы – конец сосуществования с двойником и начало истории преследования.

Узнаванию предшествует странное «ощущение» героя. В «речи, манере держаться, облики» своего однофамильца он обнаружил нечто, что «воскресило неясные видения» его «раннего младенчества», «рой бессмысленных и бессвязных воспоминаний о поре, когда и самая память... еще не родилась» (276). В спальне герой впервые *видит* во втором Уилсоне свое совершенное подобие, точную копию, проекцию собственного телесного образа. Не случайно «Уильям Уилсон» – рассказ, любимый психоаналитиками. В самом деле, приведенный фрагмент можно интерпретировать как травматическое, болезненное переживание или, точнее, проигрывание в рассказе «стадии зеркала» (*le stade du miroir*)¹, по Лакану.

В то же время взгляд на собственное отражение – это опыт не только самоидентификации, но и (само)отчуждения: «я» проецирую визуальный образ своего тела вовне, смотрю на него как бы со стороны, из другого места. В «Уильяме Уилсоне» сцена в спальне на мгновение блокирует рассказывание, являясь воплощением раздвоенного сознания, патологического несовпадения тела и его визуального образа. Уилсон-двойник спит за пологом, Уилсон-герой приоткрывает полог и освещает лицо спящего лампой. Сцена в спальне разделяет повествование на две симметричные части, причем вторая часть оказывается проекцией, зеркальным отражением первой.

¹ Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 508–516. Например, так предлагает читать рассказ А. Ллойд-Смит. Lloyd-Smith A. Op. cit. P. 46.

Лабиринтное устройство школы проецируется на все окружающее пространство. Двойник, преследуя героя, делает весь мир подобием лабиринта. При этом сам он (не случайно!) остается почти полностью невидимым, недоступным наблюдению. Каждый раз, когда двойник является Уилсону, последний может различить только общие контуры тела, но не видит лица преследователя. Он узнает двойника по его «неповторимому» (278) шепоту и по одежде, которая в точности совпадает с его собственной. Как правило, сама «встреча» происходит в темном, слабо освещенном пространстве. Например: «в этой маленькой, низкой комнате не висело ни одной лампы» (278). Или: при появлении Уилсона-двойника «стремительным рывком распахнулись настежь» двери, что, «как по волшебству, враз погасило все свечи в комнате... Темнота... была полная; и мы могли только *чувствовать*, что он стоит среди нас» (282)¹.

«Бегство было *тицетно*. Мой злой рок, словно бы в упоении, преследовал меня и воистину доказал, что проявления его таинственной власти только начались» (283). Уилсон, который с детства был «негласным властителем» своих поступков («мое слово стало в доме законом») (267) оказывается в подчинении у своего второго «я» — «совести», «злого рока», «беса противоречия». Он уже не властен не только над своими действиями, но и над передвижением в пространстве: его тело удваивается, дублируется отделившейся «тенью», что нарушает его замыслы и заставляет бежать из школы в университет, из Англии на континент, из одного города в другой. Вместе с тем, сама возможность бегства, попытка ускользания является очередной отсрочкой финала, продолжением наррации.

Встреча лицом к лицу

Последнее в рассказе появление двойника происходит во время маскарада в Риме. Герой, в испанском плаще из синего бархата и черной маске, пробирается «сквозь лабиринт толпы» (285), чтобы найти прекрасную жену хозяина палатцо. «...Я ощутил легкое прикосновение к плечу, и в ушах моих раздался тот приснопамятный, тихий, *проклятый шепот*» (285). Двойник одет в точно такой же испанский плащ; «черная шелковая маска полностью скрывала его

¹ Дж. Гаргано видит в постепенном убывании света в рассказе символ помрачения сознания героя. Gargano J. W. The Question of Poe's Narrators // Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. P. 312.

лицо» (285). Герой-рассказчик, который незадолго до этого принял «суровое и отчаянное решение – более не подчиняться давнему гне-ту» (285), хватает двойника за воротник и тащит его из танцевально-го зала в смежную комнату. Между героем и двойником происходит поединок. «За несколько секунд я с бешеным напором прижал его к стене и, видя его целиком в моей власти, обуянный звериной яростью, несколько раз вонзил клинок ему в грудь» (286).

Когда герой, вынужденный отойти к двери, чтобы предотвратить чье-то вторжение, возвращается к своему «умирающему противнику», он замечает «существенную перемену в дальнем конце комнаты» (286). «Большое зеркало – так вначале померещилось мне в смятении – стояло там, где я его ранее не замечал; и когда, исполненный крайнего ужаса, я стал подходить к нему, мой собственный образ, но с побледневшими, забрызганными кровью чертами двинулся мне навстречу слабой, шатающейся походкой» (286). «Стадия зеркала» проигрывается еще раз – на этот раз как мгновенное озарение, полное осознание тождества себя и другого: «каждая нить в его одеянии, – каждая линия в безошибочно узнаваемых, неповторимых чертах его лица полностью, абсолютно совпадали с *моими собственными*» (286) – и как финальная катастрофа.

Можно провести параллели между эпизодом в школьном дортуаре и сценой в финале. В обоих случаях происходит движение от тени к свету. Сумрачный готический лабиринт школы – открытие полога, яркий свет лампы (в первом эпизоде). Лабиринтная структура пространства, темнота прихожей, погашенные свечи в комнате, маска, скрывающая лицо, – срывание маски, отчетливый образ в «зеркале» (во втором эпизоде). В то же время восприятие *другого* в финале концептуально отличается от сцены узнавания в школе: Уилсон-двойник – это уже не объект (спящий), а субъект наблюдения. Он сам идет навстречу своему антагонисту; не «я» смотрю, но «он» смотрит. Узнавание происходит по мере приближения: «я» приближаюсь к собственному отражению в зеркале, и отражение приближается ко мне. Уилсон-двойник, умирая, произносит окончательный приговор над героем, но тем самым, как уже отмечалось выше, он только повторяет мораль, высказанную в первом фрагменте рассказа, не прибавляя к ней ничего нового. Дидактический дискурс героя-рассказчика, говорящего на протяжении всего повествования исключительно о себе как о другом, исчерпывает себя, становится тавтологией, возвращает к началу.

Суицидальному взгляду на собственное отражение в «зеркале» рассказчик все еще пытается придать аллегорический смысл, оформить его в виде морали: «*Сколь бесповоротно смертью моей ты*

погубил себя» (286). Между словом и травматическим опытом субъекта в «Уильяме Уилсоне», как ни в одной новелле По, ощущается зазор. В финале механизм (само)отчуждения перестает работать. Повествование, ставшее возможным за счет раздвоения героя на субъекта и объекта наррации, завершается сценой визуальной травмы, которая наконец-то сводит две линии в одну и ставит многообразие.

Представляется неслучайным то, что драматическая встреча лицом к лицу с другим повторяется в финальных сценах ряда других рассказов По. *Встреча* – это модель, принципиально отличная от *наблюдения*. Позиция наблюдателя предполагает протяженное во времени изучение, тогда как встреча, по крайней мере у По, неизменно катастрофична, она влечет за собой мгновенное озарение, открытие, нередко на грани гибели или суицида.

Напомним, что в «Человеке толпы» взгляд-озарение помогает повествователю вырваться из замкнувшегося круга (вместе со стариком он проделал путь от отеля Д. к отелю Д.) и произнести свой заключительный нравственный приговор: герой, в конце концов, останавливается и «пристально» (380) смотрит старику в лицо. Правда, рассказ героя, словно по инерции, возвращается к началу (фраза из первого абзаца – «es lässt sich nicht lesen» – повторяется в финале), замыкая лабиринтную структуру на уровне повествования. Сюжетная линия «Человека толпы» является до некоторой степени инверсией сюжета «Уильяма Уилсона»: герой-рассказчик – не преследуемый, а преследователь, и если старик олицетворяет преступление, то рассказчик в свою очередь становится олицетворением его совести. Правда, старик, поглощенный самим собой, не видит героя-рассказчика, и потому встреча невозможна.

Более очевидное и нередко отмечаемое в критике сходство – между финальными сценами «Уильяма Уилсона» и «Маски Красной Смерти» («The Masque of the Red Death», 1842). «Маска Красной Смерти» тоже заканчивается поединком – принца Просперо и незваного гостя, который опять-таки происходит во время маскарада. Встреча с гостем приводит Просперо в ярость, как и Уилсона – столкновение с двойником. Двойник оказывается не совестью, а смертью; поэтому исход поединка однозначен.

Он [Просперо] занес обнаженный кинжал и приблизился, стремительно и грозно, на три или четыре фута к удаляющейся фигуре, когда та, дойдя до конца бархатной залы, внезапно повернулась лицом к преследователю [«confronted his pursuer», 273]. Раздался пронзительный крик – и кинжал, сверкая, упал на смоляной ковер, где через мгновение, мертвый, распростерся принц Просперо (552).

Можно предложить, что Просперо умирает от ужаса, поскольку *узнает* в неожиданно обернувшемся незнакомце собственную смерть, отражение своей участи. Непосредственный визуальный контакт — лицом к лицу — инициирует катастрофу: аффект (пронзительный крик) и гибель.

В «Падении дома Ашеров» финальная встреча Родерика Ашера с сестрой-близнецом Маделиной, играющей одновременно функциональную роль двойника и «потусторонней невесты»¹, приводит к гибели героя и падению дома, который словно опрокидывается в собственное отражение в озере. Согласно сюжету, Ашер хоронит сестру заживо, но она освобождается из склепа и является брату как немой укор. Заключительная сцена новеллы напоминает сцену прихода Уилсона в картежный дом в Оксфорде. Ср. в «Уильяме Уилсо-не»: «Широкие, тяжелые складные двери стремительным рывком распахнулись настежь... Мы едва успели заметить, что вошел незнакомец, примерно моего роста, наглухо закутанный в плащ» (282); в «Падении дома Ашеров»: «...Огромные старинные створы, на которые он указывал, тотчас же начали медленно раскрываться наружу, разверзая свой тяжкий эбеновый зев. Это было делом грозового порыва — но за дверьми и в самом деле высилась повитая саваном фигура леди Маделины Ашер» (264).

Показательно, что вплоть до последней сцены близнецы ни разу не встречаются лицом к лицу. Маделина появляется в новелле до своей мнимой смерти единственный раз: она проходит «по отдаленной части покоя» (253) и скрывается, не заметив присутствия гостя-рассказчика. Последний с недоумением смотрит на Ашера. «...Но он *закрыв лицо руками*, и я только мог увидеть, что бледность еще сильнее обычного разлилась по его исхудалым пальцам, сквозь которые сочились обильные, жаркие слезы» (253) (курсив мой. — А.У.). Преждевременное погребение Маделины в склепе, «не допускающем решительно никакого света» (259), это среди прочего знак невозможности сосуществования брата и сестры в одном (визуальном) пространстве. Но *встреча* неизбежна: «Один миг она стояла на пороге, дрожа и шатаясь, — а затем с тихим стенанием пала на грудь брата и в жестоких, теперь уж последних предсмертных схватках повлекла его на пол, труп и жертву предвиденных им ужасов» (264).

Встреча с другим как с самим собой приводит к неразличимости, абсолютной тождественности за пределами рассказывания, ос-

¹ По наблюдению С. Н. Zenкина, «большинство сюжетов "готической" прозы в конечном счете сводятся к двум основным прасюжетам: о *двойничестве* и о *"потустороннем браке"*. Zenкин С. Н. Французская готика. В сумерках наступающей эпохи. С. 11.

нованного на различии. «Маска Красной Смерти» и «Падение дома Ашеров» завершаются финалом-коллапсом, поглощением многообразных форм единой субстанцией: «И Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели бесконечную власть надо всем» (552); «...И глубокое тусклое озеро у моих ног безмолвно и угрюмо сомкнулось над обломками Дома Ашеров» (265). Повествование героя-рассказчика в «Человеке толпы» исчерпано, закончено; продолжение означало бы повторение того же маршрута: от отеля Д. к отелю Д. Перечитывая «Уильяма Уилсона» сквозь призму этих трех рассказов По, можно отметить, что в его финале смыкаются оба аспекта: исчерпанность дискурсивного плана – и необратимый, аффективный финал: «мой собственный образ, но с побледневшими, забрызганными кровью чертами двинулся мне навстречу слабой, шатающейся походкой».

Каждый из рассмотренных выше рассказов – это пример движения к кульминационному событию: создания дистанции и ее преодоления. Повествование ретроспективно и опосредовано – чужим словом или, как в «Уильяме Уилсоне», чужой речью; при этом, парадоксально, По стремится создать эффект одновременности речи и события, акта рассказывания и акта чтения. Идеальная модель для По – незаконченная рукопись, обрыв рассказа на полуслове, переход от «бесконечного кружения» к падению «вниз» (74). В его ранней новелле «Рукопись, найденная в бутылке» (MS. Found in a Bottle, 1833) опыт, переживаемый героем, и акт письма совпадают: рассказчик не успевает досказать историю до конца, падая в бездну и погибая, и финал фиксирует само это неуспевание. Аллегория Жана Рикарду: финал текста как «путешествие на край страницы» (*voyage au bout de la page*)¹ – точно формулирует основную эстетическую интенцию По: довести рассказывание до края непредставимого, невозможного.

В рассказах По нередки метафоры «края» (*brink*) или «границы» (*verge*)², одновременно маркеры максимального приближения и точки обрыва, смыслового и вербального порога. Высокая миссия художника – стремление к абсолюту – предполагает конечный отказ, отречение от искусства как такового, даже ценой поражения и катастрофы. Одновременно По выполняет и прагматическую зада-

¹ Слова Ж. Рикарду о финале «Повести о приключении Артура Гордона Пима» По. Ricardou J. *La Caractère Singulier de Cette Eau* // Ricardou J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil, 1967. P. 202.

² «We are surely doomed to hover continually upon the brink of eternity, without taking a final plunge into the abyss» // MS. Found in a Bottle. P. 124; «...We often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember» // Ligeia. P. 656.

чу: читатель, по его мнению, не получивший ожидаемой кульминации, «огорчен настолько, что, с неудовлетворением закрывая книгу, впредь не будет испытывать к автору никакого доверия»¹. Текст не может обмануть читательского ожидания, в том числе ожидания неожиданного – сенсации. Сенсационный финал одновременно «ставит перед читателями загадки, которые нельзя решить», говоря словами Ю. М. Лотмана², и включает в действие опять-таки «готовую», опознаваемую модель готического эффекта: распад тела, смертоносный взгляд, явление двойника.

Несмотря на убедительность двух этих возможных интерпретаций (романтическая идеология и издательская прагматика), они нейтрализуют финальный эффект рассказов, вписывают их в определенную традицию и объяснительную рамку. Меньше всего мы бы хотели впасть в другую крайность – абсолютизировать и демонизировать тексты По; тем не менее, представляется важным выделить некоторый «излишек» смысла, к этим двум схемам до конца не сводимый. Мы наблюдали, как дискурсивные конструкты рушатся, оставляя незащитного героя-наблюдателя наедине с телом, переставшим быть объектом и отсылающим к собственной «реальности», материальности плоти или (пере)воплощения. Одновременно то, что видит герой в момент зрительной травмы и то, что он не в силах дальше описывать, лежит за гранью представления о телесном или даже человеческом. В «Лигейсе» и «Уильяме Уилсо-не» значимым становится и мотив *взгляда*, который «открывает в реальности дыру и в то же самое время заполняет ее своим невыносимым присутствием»³. Осцилляция между «заполненностью» и «пустотой», явлением и вне-положенностью – характерная черта «жуткого» (Unheimlich) в его современных интерпретациях⁴. Как и некоторым другим романтикам, работавшим в готическом жанре⁵, По удается передать его эффект, причем своим, оригинальным образом. В прочитанных нами рассказах «жуткое» возникает вследствие семиотического бессилия повествователя: сметая все приписываемые ему характеристики, тело становится запредельным

¹ Marginalia // Poe E. Essays and Reviews. P. 1448.

² Лотман Ю. М. Логика взрыва // Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб., 2000. С. 107–108.

³ Dolan M. «I Shall be with You on Your Wedding Night». Lacan and the Uncanny // October, 58 (Autumn 1991): 20.

⁴ Мы опираемся прежде всего на концептуальную и авторитетную статью Младена Долара: Dolan M. Ibid. Ценность его работы в том, что он рассматривает «жуткое» и как психоаналитический концепт, и как исторически обусловленный феномен, заявивший о себе прежде всего в эпоху современности (modernity).

⁵ Прежде всего, конечно, Мэри Шелли и Гофману.

слову, как бы отсутствующим, несуществующим; но именно этот момент отсутствия заявляет о себе настойчиво, со всей силой и полнотой неожиданно обретенного взгляда или плоти. Фантастический мотив скорее усиливает или оттеняет открывающуюся перед нами невозможную и потому коллапсирующую повествовательную модель.

В «Уильяме Уилсоне» была затронута еще одна, немаловажная, проблема: различие себя и другого, «моего» и «чужого» тела мыслится как проблема. Прежде чем перейти к особенностям репрезентации внутренних ощущений, мы бы хотели обратиться к новелле По «Колодец и маятник» («The Pit and the Pendulum», 1842) – интересной не только тем, что повествование здесь фактически обрывается на полуслове, но и тем, что смысловой пробел служит границей опыта героя-рассказчика, выражаемого на письме.

Рассказ с пробелом

Герой «Колодца и маятника», заключенный в инквизиторской камере в Толедо, подобно посетителю Аригейма оказывается в центре сложного механизма – своего рода пыточного «аттракциона». Осужденный инквизиторами, он буквально заброшен в незнакомое пространство, которое ему приходится осваивать на ощупь, пробираясь по диаметру вдоль стены в крошечной тьме. Не удивительно, что именно «Колодец и маятник» часто рассматривается как прообраз экзистенциалистской прозы. Замкнутый мир камеры, где оказывается герой, имеет собственную форму и устройство; в то же время он напоминает раздвижную сцену со сменяемыми декорациями инквизиторского спектакля пыток. Единственное знание, которым герой располагает о своем новом месте нахождения, это «удивительные рассказы» о темницах инквизиции. Сам он считал их «пустыми баснями», но они «все же были до того странными и жуткими, что их повторяли только шепотом» (586).

Появление «фантастического, зеленовато-бледного освещения» (588) позволяет герою, наконец, увидеть свою темницу. Он замечает, что стены покрыты железными плитами, размалеванными «страшными и отталкивающими эмблемами, какие только могли подсказать монахам их суеверные представления о загробной жизни» (589). В финале железо раскаляется, фигуры словно оживают: «очи демонов, тысячи очей, с жуткою, чудовищной живо-

стью пристально глядели... отовсюду, даже оттуда, где раньше не было видно ничего» (596). Элейн Скэрри, прочитывая рассказ в фукианском духе, полагает, что, несмотря на политическую наивность и мелодраматические интенции, По изобрел универсальную, матричную форму пытки: горящие стены, надвигаясь на героя, предельно извращают «защитительную» функцию комнаты¹.

На самом деле, По не был оригинален: он целиком заимствовал этот образ из готического рассказа «Железный саван» («Iron Shroud», 1830)², героя которого фактически расплющивают стены его темницы. Принципиальное отличие По от его предшественника, англичанина Уильяма Мадфорда, состоит в том, что стены в «Колдце и маятнике» получают дополнительное символическое значение. Раскаленное железо, багровый свет, удушающие пары, наконец, «ожившие» фигуры нарисованных демонов непосредственно отсылают к образу «простенок ада». Незадолго до этого герой испытывает другую смертельную опасность: на него опускается лезвие маятника. И опять же: маятник держит в руках аллегорическая фигура Времени, символизируя карающую длань небес; маятник не случайно визжит, как грешники в аду. Перед узником, таким образом, разыгрывается средневековая мистерия о наказании грешника, единственным зрителем и актером которой оказывается он сам.

В критике традиционно отмечается бóльший психологизм рассказа По в сравнении с готическими источниками. Цель инквизиторов – не только подвергнуть тело героя страшным мукам (стесненное положение, жажда, удушье и т.д.), но и воздействовать на его сознание. Герой едва ли не готов поверить в реальность навязываемой ему инквизицией картины, прекрасно зная, что все это не более, чем иллюзия, работа «дьявольского механизма». Так, глаза нарисованных демонов мерцают зловещим огнем, которое его воображение не в силах представить нематериальным. Инквизиторы не случайно приостанавливают спуск маятника, когда их жертва теряет сознание, а сам герой говорит о нравственных муках, которые гораздо страшнее физических. Эффект разыгрываемого действия усиливается еще и абстрактностью тюремной власти. Комната пыток настойчиво напоминает исправно функционирующий механизм; образ механизированной казни был как нельзя более актуальным после изобретения гильотины – действие рассказа относится к 1808 г., когда наполео-

¹ Scarry E. The Body in Pain. P. 45.

² Mudford W. The Iron Shroud. Blackwood's Edinburgh Magazine 28 (August 1830): 364–371. Рассказ опубликован на рус. яз. в ант.: Комната с призраком. Антология британской готической новеллы. Тверь: Книжный клуб, 1992.

новские войска вошли в Толедо. Метафоры театрального действия и механизма По активно использовал, говоря о литературном тексте – о его «шестернях» и «колесах», с одной стороны, и «лестницах со ступеньками», «дьявольских трапах», «подъемной машине», создающей «перемены сцены», с другой стороны¹. Произведение в одной из его критических заметок, например, сравнивается с марионеточным театром; механизмы, приводящие в движение марионеток, могут быть как спрятаны, так и выставлены наружу². Герой-рассказчик «Колодца и маятника» заключен не только в темницу, но и в «текст», который пишется инквизиторами на наших глазах и обладает прямым, перформативным действием, стремясь навязать жертве собственное видение и поразить ее воображение.

Наконец, в систему инквизиторских символов удачно вписывается колодец, выполняя функцию адской бездны – Ultima Thule всех казней, как его называет рассказчик. Исследуя в потемках свою камеру, герой, поскользнувшись, падает и оказывается на самом краю круглого колодца: бросив на его дно кусочек цемента, он слышит всплеск воды и громкое эхо. Колодец, как ни один другой образ, стимулирует воображение: «Смерть, только что пролетевшая мимо меня, словно вышла из тех самых рассказов об инквизиции, которые я считал неправдоподобными и вздорными» (588). Вдобавок выясняется, что рассказчик читал о колодцах нечто настолько ужасное, что он не в силах забыть. Воображение рисует ему множество колодцев, по всей темнице – хотя колодец, как выясняется при свете, только один.

В финале рассказа, теснимый раскаленными плитами к центру камеры, герой говорит, что «мысль о прохладе колодца пролилась на его душу бальзамом» (596). Он кидается к «смертоносному краю» и устремляет истомившийся взор вниз.

Сияние, исходившее от пламенеющей кровли, освещало самые укромные уголки внутри колодца. И все же в продолжение какого-то мига дух мой, словно помутившись, отказывался постигнуть значение того, что я увидел. Но в конце концов оно пробилось... силой проложило свой путь в сознание... ожогом врезалось в мой содрогающийся рассудок! (596)

И далее: «О! Язык мне не повинуется!.. О! Какой ужас... ужас, не сравнимый ни с чем на свете! С воплем я отпрянул назад и, спрятав лицо в ладони, зарыдал» (596). На дне колодца он видит что-то

¹ По Э. А. Философия композиции. // По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 515.

² Poe E. A. Essays and Reviews. P. 1404.

невыносимое для взгляда и не выразимое словами: герой теряет дар речи. Уже чувствуя, что балансирует на самом краю, он отводит глаза: «Любая смерть, только не в колодце!» (596) Рассказ По, тем не менее, так и не дает ответа, почему смерть в колодце представляется ужаснее любой другой. В повествовании рассказчика, таким образом, появляется зияние, смысловая лакуна, пустота, требующая заполнения.

В литературе есть похожий пример – тайная комната в романах маркиза де Сада, в которой либертены уединяются со своими жертвами. Учитывая установку садовского письма *сказать все*, образ такой комнаты кажется абсурдным: что может быть ужасней того, что происходит в будуаре? Однако, по предположению Марселя Энаффа, поскольку мы не знаем, что именно происходит в тайной комнате, но знаем, что там что-то происходит, «мы вынуждены вообразать реальность, воздействующую сильнее, чем дискурс, жестокость такой силы, что на ее месте может быть только молчание»¹.

Похожую функцию в тексте По выполняет колодец. Он соотносится с другими образами пыток по принципу прибавления (и колодец) и в то же время утверждается как их предел (Ultima Thule). Текстовая лакуна абсолютизируется, вытесненная за грань повествования: это казнь всех казней именно потому, что о ней нельзя рассказать. Энафф удачно сравнивает тайную комнату Сада с «точкой схождения» перспективы². Колодец, как и садовская комната, переносится в «точку схождения», проецируется вовне. Не случайно колодец окружают фикциональные образы и мотивы: он множится в воображении героя-рассказчика, о подобных колодцах последний читал в книгах. Книжный характер образа объединяет нас с героем рассказа: о колодце мы, как и он, могли бы прочесть в книгах об инквизиции.

Несмотря на искусное устройство текста-механизма, опыт героя, взятый в своем пределе, выражает себя сильнее, эффектнее через обрыв или пробел. Колодец обозначает собой, как это ни парадоксально, пространство свободы: он выходит за рамки тотальной символизации, навязываемой герою извне; остается единственным из ужасов темницы, о котором он не может – или не хочет – рассказывать. В «Колодце и маятнике» в самый последний момент появляется *deux ex machina* – спасительная рука французского генерала Ласалья. Условность такого спасения не вызывает сомнений. И хотя

¹ Энафф М. Маркиз де Сад. Изобретение тела либертена. СПб.: Гуманитарная академия, 2005. С. 133.

² Там же. С. 132.

Антуан Ласаль действительно был наполеоновским генералом, упразднившим инквизицию в Толедо, убедительно предположение Скэрри о том, что Ласаль – это еще и анаграмма французского «la salle» (комната)¹. В таком случае герой навсегда остается заточенным в комнате, бесконечно падающим в бездну колодца.

«Колодец и маятник» по праву относится к «рассказам ощущений» По. Отказываясь поведать тайну колодца, герой в то же время словоохотливо повествует о своем переживании обморока, тошноты, страхе быть погребенным заживо и муках удушья... Поэтика ощущений, возможности и пределы их выражения на письме – тема нашего дальнейшего разговора.

¹ Scarry E. Op. cit. P. 45.

ПОЭТИКА ОЩУЩЕНИЙ

Infection in the sentence breeds
 We may inhale Despair
 At distances of Centuries
 From the Malaria¹.

Emily Dickinson

«Феноменология восприятия»:

слух и касание

В недавно вышедшей книге «Мимесис» (2006) В. А. Подорога предлагает рассматривать литературное произведение через *нехватку* той или иной способности восприятия у писателя, например, зрения и касания у Федора Достоевского. «Разве не очевидно, что перед нами мир тусклых и невзрачных декораций, безличных и трафаретных? Да и видим ли мы их? Да и нужно ли это литературе Достоевского, — *видеть*? Пустые знаки реального: раскрашенный задник, два-три цвета, детали без яркой физиогномической выраженности, театральная условность описываемого»². Во многом со схожих теоретических позиций американский исследователь Алан Ричардсон читает поэзию Уильяма Вордсворта. По воспоминаниям современников, у поэта отсутствовало обоняние («had no sense of smell»). Этот «недостаток» интригует Ричардсона еще и потому, что сам

¹ Плодится инфекция в каждой строке —

Отчаянье вновь живет —

Стеной столетий отделено

От малярийных вод (Пер. — В. Марковой и И. Лихачева)

Dickinson E. The Complete Poems of Emily Dickinson. Oxford: Alden Press, 1975. P. 553.

² Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. С. 437.

Вордсворт придавал большое значение органам чувств¹. Антропология восприятия сегодня, по нашим наблюдениям, входит в «мэйнстрим» западных исследований романтизма. Вопреки субъективности такого метода (например, подразумевается наличие некоего универсального критерия оценки), он привлекателен тем, что позволяет перейти от идейного уровня текста к уровню чувственному, ускользающему от смыслообразующих стратегий письма и интерпретации.

Если, например, попытаться выявить некое базовое, определяющее поэтику новелл По восприятие, то зрение будет, по крайней мере, «потеснено» слухом. Герои По, как правило, начинают слышать и слушать, когда им не хватает света или они перестают замечать окружающее, видеть. В нескольких рассказах повторяется одна и та же сцена: герой сидит в крошечной темноте и / или смотрит в одну точку, напряженно прислушиваясь к невнятным, почти неуловимым, неизвестно откуда доносящимся звукам. Слух как бы компенсирует недостаток света, временную слепоту или, точнее, «подслеповатость».

Не случайно у По появляется образ *слышащего* глаза. В рассказе-фантазии «Разговор Моноса и Уны» («The Colloquy of Monos and Una», 1840) описываются ощущения героя после смерти. Органы чувств мертвого Моноса мигрируют и смешиваются друг с другом, но при этом наиболее любопытную трансформацию претерпевает зрение:

Так как волевое начало бездействовало, глазные яблоки не могли вращаться в орбитах — но все предметы в поле зрения были видны с большей или меньшей отчетливостью; лучи, попадавшие на наружную сетину или в угол глаза, производили более сильное действие, нежели те, что касались передней поверхности. И все же в первом случае эффект был столь ненормален, что я воспринимал его только в качестве звука — приятного или резкого в зависимости от того, были ли предметы, находящиеся сбоку от меня, светлыми или темными по тону, закругленными или угловатыми по очертаниям. В то же время слух, хотя и крайне возбужденный, не менял своей природы, оценивая реальные звуки с удивительной точностью (515).

Характерно, что у глаза Моноса нет взгляда; герой не может смотреть, ни тем более наблюдать. Неподвижный глаз, который уже не подчиняется воли субъекта, способен только улавливать, фиксировать поступающую «информацию», подобно уху.

¹ Richardson A. *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge (UK): Cambridge Univ. Press, 2001. P. xiii–xiv.

В отличие от изображения, которое может быть отдалено и приближено, «разобрано» и «собрано» заново, звуки обладают способностью просачиваться и проникать повсюду, захватывать целиком, подчинять собственной ритмике.

Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от раздумий,
Задремал я над страницей фолианта одного,
И очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг застукал,
Будто глухо так застукал в двери дома моего.

...

Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, шторах
Полонил, наполнил смутным ужасом меня всего...

(Пер. М. Зенкевича)¹

Если стук заставляет *отложившего* книгу и задремавшего студента очнуться, то шорох в портьерах уже внушает ужас. Звуки в «Вороне» («The Raven», 1845) не только тревожны, но и навязчивы, причем их навязчивость имитируется на письме. Скажем, при помощи повтора одних и тех же или схожих по звучанию, рифмующихся слов: While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*, As of some one gently *rapping, rapping* at my chamber door. «Tis some visitor», I muttered, «*tapping* at my chamber door» [943]. Или через умноженный, свистящий *s*, передающий шорох портьер: «And the silken sad uncertain *rustling* of each purple curtain...» [943]. В начале XX в. По нередко и небезосновательно обвиняли в излишнем пристрастии к звуковым эффектам в поэзии, акустическим «переборам», как, например, в «Колокольчиках и колоколах» («The Bells», 1849):

To the rolling of the bells —
Of the bells, bells, bells —
To the tolling of the bells,
Of the bells, bells, bells, bells —
Bells, bells, bells —
To the moaning and the groaning of the bells. [957]

В рассказах мы чаще всего встречаем глухие, неясные, беспокойные звуки, как в «Вороне» (шум шагов, шорох портьер, скрип, стук, шепот) или — резкие, пронзительные, действующие на нервы, как в «Колокольчиках и колоколах» (звон бубенчиков, мелодичный голос, вопль, лязг, истерический смех). Звуки требуют предельного напряжения внимания и слуха — и в то же время обладают способностью нарастать и *оглушать* по мере усиления внутреннего беспокойства: «...Гул... нарастал непрерывно. Все громче, громче, громче!..

¹ По Э. А. Избр.: В 2 т. Т. 1. С. 134.

Да как же они не слышат?... Я понял, что если не закричу, то вот, она, смерть моя! А оно – еще: чу!.. громче! громче! громче! громче!..» («Сердце-обличитель», *The Tell-Tale Heart*, 1843: 603). «Падение дома Ашеров» открывается образом «унылого, темного, глухого (soundless) осеннего дня» (247). В финале дом разлетается на куски; сцену сопровождает «долгий, бурливый, оглушительный звук, подобный голосу тысячи водных потоков» (265). За оглушением героя-рассказчика, единственного свидетеля катастрофы, следует «безмолвное» (soundless) погружение дома в озеро.

В «Колодце и маятнике» герой переживает временную потерю слуха; эпизод, когда его приговаривают к заключению, напоминает сцену из немого кино. «Приговор, страшный смертный приговор еще отчетливо прозвучал в моих ушах, но сразу же вслед за тем голоса инквизиторов слились в далекий, невнятный гул. Он вызвал во мне образ какого-то *кружения* – быть может, напомнив шум мельничного колеса. И то – лишь на миг, ибо в следующий миг я уже не слышал ничего» (582). Потеряв слух, герой начинает *видеть* слова.

Зато некоторое время я еще видел – и с какой ужасающей, чудовищной отчетливостью! Я видел губы судей, облаченных в черное. Мне они казались белыми – белее листа, на котором я пишу эти строки... Я видел, как слова, которые были моей Судьбой, продолжали стекать с этих губ (582).

Из слушателя герой-рассказчик превращается в зрителя (и читателя).

Звук может оказывать оглушающее действие, вызывая шоковый эффект, а может длиться однообразно и непрерывно, как метафора бесконечной муки: «Его длинные импровизированные надгробные плачи будут вечно звенеть у меня в ушах» («Падение дома Ашеров», 254); «Все тот же истерический смех звучит в моих ушах и будет, верно, звучать вечно» («Длинный ларь» / «*The Oblong Box*», 1844: 744). Произнесенное слово причиняет физически ощущаемую боль: «Ясно, с холодной, бесстрастной ясностью, вошел этот звук мне в уши, и, как расплавленный свинец, шипя, проник в мой мозг» («Морелла» / «*Morella*», 1835: 103). Мы говорим сейчас, безусловно, о метафорах, но метафорах, выражающих, прежде всего, обостренное слуховое восприятие.

Голос мертвого месье Вальдемара «действовал на слух так, как действует на наше осязание прикосновение чего-то студенистого или клейкого» (868). Ролан Барт обращает внимание на то, что тем самым к разорванности, подчеркнутой членораздельности голоса прибавляется «липкость, вязкость (ср.: вытекание гноя из-под век

Вальдемара в момент его выведения из гипноза...)). Голос можно *осознать*, он становится почти материальным, как жидкая, текучая субстанция, в которую в конце концов перевоплощается тело.

Особую роль осязания (или, точнее, осязательности) в рассказах По подчеркивал Гастон Башляр, заметив избыток «тяжести» в описании неодушевленных предметов и природных явлений – портьер, драпировок, облаков, воздуха, воды: «Предметы у него всегда *чуть тяжелее*, чем хочется объективному познанию и статичному созерцанию»¹ (143). В интерпретации Башляра касание у По практически исключает зрение: «И вот зрение теряет свою живость, оно перестает распознавать четкость форм и приспосабливается к туманной, *тяжеловесно туманной* грезе». Так, «свинцовая» атмосфера, которая окружает дом Ашеров, это не зрительный образ; «*leaden-hued*» [233], свинцового оттенка, – «*весовое*» прилагательное, передающее чувство тяжести². Мысль Башляра тем более убедительна, если принять во внимание алхимический подтекст рассказа: прилагательное «свинцовый» отсылает скорее к соединению элементов, чем к визуально постигаемой реальности. Герой-наблюдатель начинает постепенно поддаваться влиянию нездоровой среды поместья, все больше теряя контроль над видимым.

Подобно тому, как слух «включается» в тот момент, когда глаз перестает видеть, так же осязание заявляет о себе с наибольшей силой, когда зрительная функция ослабевает. Касание – это максимальное приближение, в то время, как наблюдателю, напротив, обычно требуется расстояние и перспектива. Оставшись в темноте, при тусклом или сумеречном освещении, герои По начинают двигаться на ощупь, вслепую.

Мои вытянутые руки в конце концов наткнулись на какое-то неподвижное препятствие. Это была стена, по-видимому, каменной кладки – очень гладкая, осклизлая и холодная. Я пошел вдоль нее, ступая со всею предусмотрительной недоверчивостью, какую мне внушили иные из тех старинных историй («Колодец и маятник», 586).

В «Бочонке амонтильядо» («The Cask of Amontillado», 1846) герой-рассказчик, приглашая приятеля в свой семейный склеп дегустировать вино (а в действительности намереваясь замуровать его заживо), предлагает провести рукой по стене: «Проведите рукой по стене, – сказал я. – Вы чувствуете, какой на ней слой селитры? Здесь в самом деле очень сыро» (880). Осклизлые, покрытые селитрой сте-

¹ Башляр Г. Грезы о воздухе. С. 145.

² Там же.

ны готических склепов и подземелий, холодные губы крыс¹, «омерзительно липкая» поверхность мертвого тела – все это делает касание в рассказах По ощущением неприятным, почти мучительным.

В данном контексте кажется неудивительным, почему *мраморная* рука Лигейи ложится на плечо героя; почему дотронувшись до плеча Ашера, герой-рассказчик заставляет его содрогнуться с головы до ног². Прикосновение в рассказах По – это не обмен телесным и душевным теплом, как у Китса («Рука живая, теплая, что пылко способна сжать... вот, гляди, – Я протянул ее тебе!»³) и не магическое взаимопроникновение Уитмена («Это не я, а ты сам говоришь, я стал твоим языком, / Связанный во рту у тебя, Он развязан в моем»⁴). Скорее это *вторжение* в интимное пространство тела, выводящее субъекта из транса или сосредоточенности, вызывающее дрожь или окоченение.

Чувственно постигаемый мир По тяготеет к синестезии: слышащий глаз; касающийся голос. В то же время восприятие «работает» в переменном режиме: слух или осязание восполняют временную недостаточность, «нехватку» зрения. Слабее всего у По выражен вкус, что связано, по-видимому, не столько с особенностями его восприятия, сколько со спецификой романтического мимесиса. Тело, которое удастся реконструировать на основе сенсорной образности По, – это идеальное тело «рассказа ощущений» (*sensational tale*), открытое внешнему воздействию, обостренно реагирующее на посторонние раздражители. «Противоестественные ощущения» Родерика Ашера можно назвать парадигматическими: «Он очень страдал от болезненной обостренности чувств; он мог есть лишь самую пресную пищу; он мог носить одежду только из определенной материи; всякий запах цветов угнетал его; свет, даже тусклый, терзал ему глаза; и лишь особые звуки струнных инструментов не вселяли в него ужас» (252). Вновь прибегая к антропологическим понятиям, это

¹ В «Колодце и маятнике» герой, чтобы увернуться от спускающегося сверху лезвия маятника, смазывает свои ремни кусочками жирной пищи, и крысы перегрызают пути. Герою удастся спастись ценой омерзительных прикосновений: «Они копошились у меня на шее, их холодные губы тыкались в мои губы, я уже задыхался под их тяжестью; чудовищное отвращение, которому нет имени на земном языке, стиснуло мне грудь и каким-то липким холодом заливало сердце» (594–595).

² Об этом прикосновении мы подробнее поговорим ниже.

³ Китс Дж. Рука живая, теплая. Пер. В. Потаповой // Китс Дж. Избранная лирика. Поэмы. Кишинев: Azul Z, 1997. С. 126.

⁴ Цит. по: Венедиктова Т.Д. «Body Electric»: «Уолт Уитмен» как культурный конструкт // Круглый стол. Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель. Иностранная литература. № 5. 2007. С. 257.

«тело без кожи», без защитной оболочки, которая оберегала бы его от нежелательного влияния среды.

Тематический реквизит рассказов По – заточение и пытки, погребение заживо, убийство, борьба со смертью, столкновение со сверхъестественным и пр. – уже делает героя «транслятором» пограничного, аффективного переживания. В то же время эффект фантастического¹ ставит под сомнение само различие чувственного опыта и воображения. Например, очень часто мы не можем сказать, правда ли персонаж слышит таинственные звуки или это всего лишь шум его собственного тела: сердцебиение, гул, звон в ушах... Далекое в таком случае становится близким, границы между восприятием, реагирующим на внешние воздействия, и внутренним самоощущением стираются.

Sense, sensibility, sensation...

Говоря о «литературе ощущений» (sensational literature), захлестнувшей европейский и американский книжный рынок первой половины XIX в., важно обозначить культурный климат, в котором она возникла. Само слово «ощущение» (sensation) сегодня, перифразируя Жана Старобинского, «оказавшись жертвой своего успеха... перешло из специализированного словаря в общеупотребительный. Если в начале XIX столетия оно еще производило впечатление, то сейчас, сделавшись ходовой монетой, не содержит в себе ничего провокационного»². За стертой, нейтральностью слов подчас трудно почувствовать жизнь ушедшей эпохи, придававшей им особое значение. «Sensation» и однокоренные с ним – чувство (sense), чувствительность (sensibility, sentience) – во времена По отсылали к определенному дискурсивному полю, дискуссиям о физиологии

¹ В определении «фантастического» мы опираемся на классическое исследование Цветана Тодорова: Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. Более убедительный концепт эффекта (а не жанра) фантастического был предложен современными теоретиками, развивающими концепцию Тодорова. См.: Зенкин С. Н. Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. Под ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50–54. Заметим также, что сам Тодоров подвергал сомнению наличие фантастического элемента в рассказах По, называя их «колеблющимися» аллегориями (55) – мнение, которое было оспорено, например, Деборой Хартер: Harter D. A. Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and Poetics of Fragment.

² Комментарий Жана Старобинского по поводу слова «реакция». Старобинский Ж. Действие и реакция. Жизнь и приключения одной пары. СПб.: Культурная инициатива, 2008. С. 9–10.

восприятия в работах философов и медиков XVIII в.: Дэвида Хартли, Пьера Кабаниса, Эразма Дарвина, Франца Йозефа Галля, Роберта Уитта, Уильяма Каллена и др.

«Жизнь, я, сознание моего существования в мире начинается с ощущения, с нервной системы», – писал изобретатель френологии Франц Йозеф Галль в книге «О функциях ума и его частей»¹. Тело, реагирующее на внешние и внутренние раздражители, стало описываться как единая чувствующая система. Эразм Дарвин определил ее словом «сенсориум» (*sensorium*), под которым он понимал «не только костный и спинной мозг, нервы, органы чувств, но и принцип самой жизни, или живительный дух (*spirit of animation*), проходящий через все тело и не распознаваемый органами чувств». «Живительный дух» представляет собой в свою очередь «особо тонкую материю», свойственную не только людям, но и животным². Пьер Кабанис писал о «чувствительности» как о физическом процессе, непрерывно пересекающем нервную систему³. «В тот момент, когда мы начинаем чувствовать, мы существуем»⁴, – этот перифраз знаменитой сентенции Декарта указывает на радикальный сдвиг в отношении к телу. Картезианское разделение духа и материи, разума и чувства, было признано ошибочным.

Шотландские медики эдинбургской школы, в свою очередь, внесли вклад в переосмысление механистической анатомии. Причем если Роберт Уитт считал принцип чувственного восприятия («*sentient principle*») нематериальной субстанцией⁵, его ученик Уильям Каллен говорил уже о материальной жидкости («*material fluid*») мозга, производящей нервную энергию («*nervous energy*») как о главной жизнеобразующей силе⁶. Внутренняя жизнь тела, определяемая через чувствительность (*sensibility*) и связанная с окружающим миром посредством симпатии (*sympathy*), представлялась теперь загадочной, неуловимой, не доступной взгляду и скальпелю.

¹ Gall F. J. On the Functions of the Brain and of Each of Its Parts: With Observations on the Possibility of Determining the Instincts, Propensities and Talents, or the Moral and Intellectual Dispositions of Men and Animals, by the Configuration of the Head: In 6 v. V. 1. Boston: Marsh, Capen & Lyon, 1835. P. 288.

² Darwin E. *Zoönomia, or, The Laws of the Organic Life*. In 2 v., 1794–96. Цит. по: Richardson A. Op. cit. P. 13.

³ Cabanis P. J. G. *Rapports du physique et du moral de l'homme*, 1802. Цит. по Richardson A. Ibid. P. 17.

⁴ Цит. по: Richardson A. Ibid. P. 19.

⁵ Цит. по: Younquist P. *Monstrosities: Bodies and British Romanticism*. Minneapolis, L.: Univ. of Minnesota Press, 2003. P. 30.

⁶ Цит. по: Younquist P. Ibid.

Характерно, что в книгах по медицине и физиологии XVIII в. стали изучать воздействие алкоголя, опиума, метеорологических явлений на организм. Галлюцинации, вызываемые наркотиком, симптомы *delirium tremens*, влияние климата на характер и темперамент – все это говорило в пользу смешения телесного и душевного, неопределенности границ между ними. Большой популярностью пользовался трактат английского врача Джона Брауна «Элементы медицины», где высказывалось парадоксальное мнение о том, что опиаты в одно и то же время успокаивают и возбуждают нервную систему, производят седативный и стимулирующий эффект. Причины различных болезней Браун объяснял недостаточным или, наоборот, чрезмерным возбуждением нервов¹. Психическое расстройство – это прежде всего расстройство чувств, разлад всей системы восприятия².

Распространенная в современных исследованиях романтизма «археология знания» предлагает рассматривать слова «чувствительность», «органическое», «материя», «нервная система», «энергия», которыми пестрят романтические манифесты и литературные произведения, не только в философском, но в научном и медицинском контексте того времени. Например, как доказывают исследователи, удовольствие в понимании Вордсворта равнозначно возбудимости («*excitability*») Брауна, нервной энергии («*nervous energy*») Каллена и жизненному принципу («*vital principle*») шотландского врача Джона Хантера³. Теория воображения Кольриджа не только многим обязана концепции Дэвида Хартли; поэта, назвавшего в честь философа старшего сына, интриговала идея «телесности мысли (*corporeality of thought*)», которую он понимал как «движение» (*motion*)⁴. Литературная теория немецких и английских романтиков создавалась под влиянием физиологических учений и натурфилософских изысканий.

Знаменитый «эффект» в литературной теории По, как показывают современные исследователи, в большей степени обязан модной

¹ Brown J. The Elements of Medicine of John Brown, M.D. Trans. from the Latin, with Comments and Illustrations, by the Author. A New Edition, Revised and Corrected, with a Biographical Preface by Thomas Beddoes. V. 1 and 2 in 1. Portsmouth, N.H.: Printed by William & Daniel Treadwell, Oracle Press, 1803.

² Любопытно, что нервные заболевания в трудах Каллена и других медиков определяются как болезни тела – «возникающие не в связи с местным поражением какого-либо органа, но по причине общего поражения нервной системы и тех свойств этой системы, которые сказываются преимущественно на чувствах и на двигательной функции». Цит. по: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 213.

³ Younquist P. Op. cit. P. 34.

⁴ Richardson A. Op. cit. P. 10.

практике месмеризма и животного магнетизма, чем классической риторике. В самом деле, читающий книгу в один присест («one sitting») не должен отвлекаться на посторонние мысли и занятия. Эффект, производимый стихотворением или рассказом, зависит от сосредоточенности (а не рассеяния) внимания, от желания быть захваченным, невозможности физически оторваться от чтения. Классические единства По в самом буквальном смысле заменяет «единством эффекта», непрерывностью и силой восприятия. Отсюда вполне закономерно вытекают вопросы: «Почему По интересует психология восприятия значительно больше, чем прежние поэтические модели? Почему он делает столь важный акцент на впечатлении и ощущении, говоря о своих литературных предпочтениях?»¹ «Эффект» в такой интерпретации дистанцируется от смысла, вкладываемого в это слово, например, Александром Поупом, и, напротив, отождествляется с «электрической» «сверх-силой» (over-force) – понятие, с помощью которого Лидия Мария Чайльд и другие современники По описывали месмерический rapport².

Сохранились свидетельства о том, что По посещал лекции месмериста доктора Тоунсхеда. Проблемы, связанные с чувствительностью, нервной системой, внешними (external) и внутренними (internal) ощущениями, обсуждались самым активным образом в современных ему журналах и газетах. Так, из нескольких номеров «Сазерн литерари мессенджер» за 1836 г., которые редактировал По, можно узнать о том, что детский мозг чувствительнее взрослого, поскольку мягче и содержит в себе больше жидкости (fluid); о воздействии климатических условий на органы чувств; о распространенной медицинской практике выпускания из тела застоявшихся испарений (vitiated vapours). Повторим еще раз, что современники По читали научные публикации и беллетристику на страницах одних и тех же изданий; смежность публикаций задавала общий тон, обеспечивала единую рамку восприятия.

Мишель Фуко пишет об образном языке, который обретает медицинский дискурс конца XVIII столетия³. Литература, напротив, подчас подчеркнуто физиологична: «Казалось, вся она превратилась в одно единственное ощущение (sensation)... Ее кровь говори-

¹ Mills B. Poe, Fuller, and the Mesmeric Arts. Transition State in the American Renaissance. Columbia and L.: Univ. of Missouri Press, 2006. P. 21.

² Ibid. P. 3–20.

³ Например, говоря о таких характерных образах, как: «вызывающие истерику “пары”, поднимающиеся из подреберья; натянутые, “поврежденные и окостенелые” нервы; фибры, пропитанные испарениями и сыростью; жгучий жар, иссушающий органы». Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 214.

ла, каждая мышца и каждый фибр тела выражали охватившее ее чувство, прежде чем язык смог объяснить, что сделало его столь волнующим и красноречивым». Фрагмент из романа «Месмеризм» английского писателя и приятеля Шелли, Хораса Смита (Horace Smith, *Mesmerism. A Mystery*, 1845)¹, предлагает своего рода «азбуку» языка тела. Кровь «говорит», приливая к щекам, мышцы сообщают телу напряжение, фибры передают тончайшие оттенки внутреннего состояния. Все вместе, знаки-симптомы указывают на переживаемое в своей целостности и непрерывности чувство, в отличие, скажем, от дискретных, неизменных соответствий внешнего внутреннему, предлагаемых физиогномической и френологической практиками чтения. К началу XIX в. тело не только стало «читаемым»; оно «заговорило» на неясном, смутном, не всегда понятном языке внутренних переживаний, соматический смысл которых зачастую сегодня утрaten.

Возникновение такого популярного жанра, как роман или рассказ ощущений – на стыке готической традиции и бульварной прессы – в очерченном контексте представляется закономерным. О том, что такое рассказ ощущений, лучше всего писал сам Эдгар По, в сатире на «Блэквудз мэгэзин». Ставшие хрестоматийными инструкции мистера Блэквуда, несмотря на гротескное преувеличение, схватывают самую суть.

Ощущения – вот, собственно, главное. Если вам случится утонуть или быть повешенной, непременно опишите ваши ощущения – вы работаете на них по десять гиней за страницу. Если хотите писать сильные вещи, мисс Зенобия, уделяйте особое внимание ощущениям... Первое, что требуется, это – попасть в такую передрыгу, в какой не бывал еще никто и никогда. Вот, скажем, печь – это было отлично задумано. Но если у вас нет под рукой печи или большого колокола и вы не можете упасть с воздушного шара, или погибнуть при землетрясении, или застрять в каминной трубе, вам придется удовольствоваться воображаемым переживанием чего-либо в этом роде. Однако я предпочел бы, чтобы ваше повествование подкреплялось фактами. Ничто так не помогает фантазии, как приобретенное опытом знание (212).

«Рассказ ощущений» в идеале мимикрирует под рассказ очевидца, повествование о пережитом. Опыт рассказчика граничит с невозможным, он скандален и катастрофичен – и в то же время поддается вербализации. В отличие от газетной «сенсации», это не

¹ Цит. по: Leask N. Shelley's «Magnetic Ladies»: Romantic Mesmerism and the Politics of the Body // *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts 1780–1832*. Eds. S. Copley and J. Whale. N.Y.; L.: Routledge, 1992. P. 62.

только шокирующее сообщение, но и транскрипция переживания «изнутри»: что бы ты ощутил на месте жертвы преступления? или убийцы? умалишенного, пьяницы, курильщика опиума, погребенного заживо? Независимо от «декораций», готических (средневековый замок, склеп, темница) или городских (трущобы и увеселительные дома), это литература в высшей степени миметическая, стремящаяся произвести эффект максимального правдоподобия. Правдоподобными должны быть, разумеется, ощущения, а не сюжетные перипетии, подчас совершенно фантастические. Подобно тому, как сентименталистский культ чувства возник на фоне физиологических дискуссий XVIII в., романы и рассказы ощущений, с их интересом к «сильным», вызывающим дрожь, конвульсии, прилив и отлив крови эмоциям, популяризировали научные и околонучные представления о чувствительности. Это прежде всего реакция на внешние и внутренние раздражители, захватывающая *всего* человека, потрясение нервной системы при столкновении с необычным, опасным, угрожающим рассудку или жизни событием.

У По есть «рассказы ощущений» в чистом виде. К ним можно отнести его «Колодец и маятник», «Преждевременные похороны», «Сердце-обличитель», «Черный кот»... и ряд других. Одновременно описание внутреннего состояния у По — обычно болезненного, патологического, аффективного — не ограничено этой и без того достаточно условной классификацией. *Формальное* отличие «рассказов ощущений» По от опытов его современников было убедительно показано исследователем американского Ренессанса Дэвидом Рейнольдсом. Сам По, подчеркивает Рейнольдс, критиковал таких мэтров жанра, как Джон Нил, за эксцессы. В романах последнего «слишком много силы, но слишком мало искусства». Кровавый («gory») опус Джорджа Липпарда «Леди Аннабель» демонстрирует «гений автора», но при этом хаотичен («chaotic»). Экспериментируя с жанром, По удалось соединить «силу», интенсивность «ощущений» со строгостью формы, жесткой экономией художественных средств. В этом сопряжении аффективного «материала» и его организации, подчиненной решению эстетических задач, Рейнольдс видит своеобразную реплику писателя, и вовлеченного в массовую культуру своей эпохи, и себя ей противопоставляющего¹. Нас, в отличие от Рейнольдса, будет интересовать не

¹ Reynolds D. Beneath American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville. P. 228–235. Любопытно, что, по мнению Рейнольдса, По так и не стал популярным автором «литературы ощущений», поскольку его рассказам не хватало социально-

жанровая модификация как таковая, но характерная, специфическая для По техника передачи (психосоматического, физиологического) переживания на письме – и в формате «рассказа ощущений», и за его пределами. Внутреннее состояние выражает себя в рассказах По прежде всего при помощи метафор, которые условно можно объединить в три группы – электрические, метеорологические и механистические.

Электрический удар страха

В философском рассказе «Месмерическое откровение» умерший мистер Вэнкирк рассуждает, в натурфилософских категориях, о Боге как о первоматерии. Чтобы объяснить герою-рассказчику, почему Бог материален, Вэнкирк обращается к атмосферным и электрическим явлениям:

Но есть также и *ступени* превращений материи, о которых человеку ничего не известно; более простые пробуждают более тонкие и изощренные, а более изощренные пронизывают собою более простые. Атмосфера, например, возбуждает электричество, а электричество насыщает собой атмосферу. Градации материи восходят все выше, по мере утраты ею плотности и компактности, пока мы не добираемся до материи, *уже совершенно лишенной предметности* – нерасторгаемой и единой; и здесь закон, побуждающий к действию силы проникновения, преобразуется (725–726).

Подобно тому, как электричество насыщает атмосферу, первоматерия пронизывает человеческое тело. Механизм восприятия в рассказе описывается как цепочка трансформаций: волны эфира, излучаемые материальными телами, попадают на сетчатку глаза, а затем передаются зрительному нерву. «Нерв сообщает их мозгу, мозг – нерасторжимой материи, проходящей сквозь него. Движение этой последней есть мысль, волна которой начинает свой бег с перцепции» (731).

Увлечение электромагнетизмом можно назвать романтическим *par excellence*. Характерно, что романтическую мысль подпитывал гальванизм, связавший достижения в этой области с физиологией, а не ортодоксальное учение главного оппонента Гальвани, физика Алессандро Вольты¹. Начиная с Фридриха Шлегеля, романтики увидели

обличительного пафоса в духе Сю, который был особенно востребован в Соединенных Штатах в 1840-е годы. Ibid. P. 230.

¹ См. об этом подробнее, например, в кн. Мартина Уиллиса: Willis M. Mesmerists, Monsters and Machines. P. 69–80.

в электричестве *spiritus animus*, первосилу, ключ к которой способен открыть тайну бессмертия; вот-вот — и с помощью электрического заряда можно будет воскрешать из мертвых; ученик Гальвани, Джованни Альдини, с разрешения Наполеона, проводил эксперименты над трупами, подсоединяя к ним гальваническую батарею. «Франкенштейн» Мэри Шелли оживает при помощи гальванической батареи. В рассказе По «Преждевременные похороны» («*The Premature Burial*», 1844) гальваническая батарея возвращает к жизни если не умерших, то заживо погребенных.

Электричество мыслилось как загадочная, мистическая, но вместе с тем имманентная сила, соединяющая тело с миром и с другими телами. Эксперименты Гальвани проводились с целью изучения чувствительности. Работу нервной системы объясняли при помощи электрической энергии: импульсы передаются по нервным окончаниям тела, подобно току в зарядном устройстве. Каллен писал об «электрической жидкости» (*electric fluid*) тела. Месмер позаимствовал электромагнитическую терминологию для описания флюида, передаваемого от месмериста к пациенту¹. Идея всепроникающей энергии, способной «заряжать» и «заряжаться», циркулировать в закрытой системе, оказалась на редкость привлекательной — и для медиков и физиологов XVIII столетия, и для романтиков: метафоры «заряда», «тока», «циркуляции» рассыпаны по литературным текстам первой половины XIX в.²

В рассказе «Преждевременные похороны» герой рассказывает о том, как он приходит в сознание после каталептического приступа.

Сонная одурь. Тупая, гнетущая апатия. Равнодушие, безнадежность, немощность. Затем появился звон в ушах, а несколько погодя началось покалывание и пощипывание в конечностях, потом наступил блаженный покой; казалось, он длится вечность, но вместе с тем уже чувствовался прилив сил, уже можно было попытаться собраться с мыслями; затем, после нового короткого провала в небытие, сознание проявляется. Наконец вздрогнули веки, и сразу же словно током ударило (719).

Перевод не совсем верен. В частности, последняя фраза фрагмента звучит так: и сразу же вслед за этим — электрический удар страха, смертельного и неясного, который направляет кровь потоками от висков к сердцу; «*an electric shock of a terror, deadly and indefinite, which sends the blood in torrents from the temples to the heart*» [266]. Мы наме-

¹ Tatar M. *Spellbound: Studies in Mesmerism and Literature*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1978. P. 14.

² Мария Тэйтар, посвятившая специальное исследование месмеризму, приводит примеры из Клейста, Гофмана, Бальзака, Готорна и многих других. Tatar M. *Ibid*.

ренно перевели близко к оригиналу, чтобы передать физиологическую точность метафоры, которая в русском переводе стала условным обозначением страха: «словно током ударило». Героя-рассказчика «Преждевременных похорон» преследует маниакальный страх оказаться заживо погребенным, носящий, как мы узнаем из рассказа, чисто умозрительный характер. Это объясняет движение крови, которое стимулирует «электрический» удар: от висков к сердцу.

И вот появляются первые связанные мысли. Начинает оживать и память. И вот что-то припоминается, сначала едва-едва, а потом уже настолько ясно, что я отдаю себе отчет в собственном состоянии. И представляю себе, что это – пробуждение не просто от сна. Я вспоминаю, что был приступ каталепсии. И тут же, словно яростный океанский прилив, мой содрогнувшийся разум [shuddering spirit, 266] настигает и захлестывает сознание все той же жуткой опасности, все та же роковая, всеподчиняющая мысль (719).

Удар окончательно пробуждает сознание героя, и его полностью захватывает страшная мысль о своей участи, подобная приливу океана. Происходит замыкание «цепи»: удар «перегоняет» кровь от головы к сердцу; мысль приливает, подобно океану – или крови, и заставляет дух содрогнуться. Рассказчик, описывая собственное состояние, фиксирует тончайшие, неуловимые переходы от апатии к волнению и потрясению всей нервной системы. «Электрическая» метафора служит своего рода связующим звеном между мыслью и чувством, сознанием и телесным ощущением.

В «Колодце и маятнике» повествователь, напротив, описывает, как постепенно падает в обморок, его охватывает головокружение и тошнота – после произнесения инквизиторского приговора:

Потом мой взгляд остановился на семи длинных свечах, горевших на столе. Сначала они показались мне символами милосердия, белыми, стройными ангелами, которые посланы, чтобы меня спасти; но сразу же вслед за тем волна нестерпимой тошноты вдруг захлестнула меня, и я почувствовал, как *каждый нерв* [в оригинале – *фибр*] *в моем теле затрепетал, словно я коснулся проводов гальванической батареи*, ангелы стали бесплотными призраками с огненными головами, и я понял, что ждать от них помощи безнадежно (582–583) (курсив мой. – А. У.).

В первом случае «электрический удар страха» окончательно приводит героя в сознание, во втором – погружает в беспамятство: свечи расплываются у него перед глазами, наконец, вовсе исчезают. Нестерпимая тошнота захлестывает дух; «гальваническая батарея» передает дрожь телу. Перед нами – вновь ситуация перехода, но на этот раз к глубокому обмороку. Рассказчик смотрит на свечи и видит в них традиционный христианский символ милосердия: свечи – ан-

гелы. После «прикосновения» к «батарее» свечи становятся *бесмысленными* призраками или фантомами (*meaningless specters*, 246). «Картинка» разрушается, становится выражением охватившего рассказчика состояния: электрический удар – вспышка – погружение в темноту:

А потом, словно певучая музыкальная фраза, в душу прокралась мысль, как, должно быть, сладок могильный покой. Она пришла осторожно и бесшумно и, казалось, задолго до того, как разум постиг ее до конца; но в тот самый миг, когда мой дух воспринял ее отчетливо и окончательно, фигуры судей перед моими глазами растаяли точно по волшебству, длинные свечи исчезли, их огоньки погасли, и наступил непроглядный мрак; все чувства мои были словно проглочены этим отчаянным, стремительным нисхождением [*all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent*, 246–247] – так душа нисходит в Аид. А затем – беспредельная тишина, покой и ночь (583).

Оба рассказчика занимаются «анатомией» внутреннего состояния, которое с трудом поддается объективации и анализу; пытаются передать, с одной стороны, всеобъемлющее, с другой стороны, нюансированное переживание. Метафора электрического удара / тока или гальванической батареи обозначает его предельную и одновременно переходную точку, выражает *силу* эффекта, произведенного внутренним (мысль) и внешним (приговор) раздражителем соответственно. В то же время при помощи электрической метафоры внутреннее переживание как бы «овнешняется»; ср.: *удар* тока или *прикосновение* к проводам батареи.

Облако чувства: самоотравление

Об интересе По к электричеству даже в большей степени свидетельствует то значение, которое он придавал метеорологическим явлениям, атмосфере как «медиуму» насыщающих ее энергий. Метафоры: «облако чувства»¹, «атмосфера скорби»², рассыпанные по его текстам, нельзя назвать случайными. Атмосфера – облако, испарения, туман, газ и пр. – как метафора нередко встречается в дискурсивных практиках XVIII – XIX вв., описывающих чувственное восприятие. На романтический дискурс значительное влияние оказали медицинские теории о том, что чувства, эмоции, ощущения форми-

¹ Бес противоречия. С. 838.

² Падение дома Ашеров. С. 250.

руются под воздействием окружающей среды и сами представляют собой некий пар наподобие туманности – «атмосферу» тела¹. В Лондоне сэр Хамфри Дэви читал лекции о «газе смеха» (laughing gas)²; английская меланхолия объяснялась вредным влиянием на организм погодных условий.

В рассказе По «Бес противоречия» («The Imp of the Perverse», 1845) герой описывает состояние человека, стоящего на краю пропасти:

Мы всматриваемся в бездну – мы начинаем ощущать дурноту и головокружение. Наш первый порыв – отдалиться от опасности. Непонятно почему мы остаемся. Постепенно дурнота, головокружение и страх сливаются в некое облако [a cloud] – облако чувства, которому нельзя отыскать название [a cloud of unnamable feeling, 282]. Мало-помалу, едва заметно, это облако принимает очертание, подобно дыму, что вырвался из бутылки, заключавшей джинна, как сказано в «Тысячи и одной ночи». Но из нашего облака на краю пропасти возникает и становится осязаемым [grows into palpability, 282] образ куда более ужасный, нежели какой угодно сказочный джинн или демон, и все же это лишь мысль, хотя и страшная, леденящая до мозга костей бешеным упоением, которое мы находим в самом ужасе. Это всего лишь представление о том, что мы ощути́м во время стремительного низвержения с подобной высоты (838).

Ощущения, вызванные опасностью и высотой, проецируются вовне в виде «облака чувства», причем чувства смутного, невыразимого (unnamable). Если, например, героя «Эликсира сатаны» Гофмана гипнотизируют испарения, идущие из глубины пропасти³, в рассказе По речь идет скорее об «испарениях» (vapour) души, «метеорологии» тела. Мысль возникает из «химического» соединения тошноты, головокружения и страха. Получая форму и плотность, осязаемость, ощущения в самом буквальном смысле испаряются, отделяются от субъекта, представляясь загадочной, не объяснимой при помощи разума, но властной силой: «Если рядом не найдется дружеской руки, которая удержала бы нас, или если нам не

¹ К ним относятся т.н. пневматические («pneumatic») теории и виталистские концепции. Например, французский ученый XVIII в. Жан-Батист Барт (Jean-Batiste Barthes) считал, что каждый орган человеческого тела окружен собственной «атмосферой». Атмосферу и физическое / духовное в человеке соотносили Антуан Ле Камю (Antoine Le Camus, «Médecine de l'esprit»); Самуэль Тиссо (Samuel Tissot, «Essai sur les maladies des gens du monde»). Интересно, что Новалис писал об электромагнитическом и одновременно паробразном духе (Geist), определяющем умственную жизнь человека. См. об этом.: Stafford B. Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Criticism. P. 423–431. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 214.

² Stafford B. Ibid. P. 426.

³ Гофман Э. Т. А. Эликсир сатаны // Романтические фантазии: В 2 т. Т. 2. Ставрополь: Югрос, 1993. С. 35.

удастся внезапным усилием отшатнуться от бездны и упасть навзничь, мы бросаемся в нее и гибнем» (839).

По ходу повествования приведенный фрагмент сам становится развернутой метафорой психологического состояния, названного По «бесом противоречия» и положенного в основу сюжета новеллы. Речь идет о необъяснимом и сильном желании героя поступить вопреки велению разума, даже ценой собственного разрушения и гибели. Иными словами — броситься в пропасть, невзирая на доводы рассудка: «И так как наш рассудок уводит нас от края пропасти — потому мы с такой настойчивостью к нему приближаемся» (839). Герой-рассказчик повествует о задуманном им убийстве, которое он решил совершить с целью получения наследства. Читая французские мемуары, он обнаруживает описание убийства отравленной свечой. Герой прекрасно знает, что его жертва любит читать в постели; более того, что спальня тесна и плохо проветривается. Ему удастся подменить свечу из шандала другой, отравленной: на следующее утро несчастного находят мертвым в постели, якобы пораженным неизвестным недугом. Совершив преступление, герой начинает упиваться сладостным, почти сладострастным сознанием того, что оно никогда не будет раскрыто. Но в какой-то момент отрадное чувство превращается в «неотвязную и угнетающую мысль», преследующую убийцу до тех пор, пока он вдруг, «в припадке своеволия», не переименовывает ее следующим образом: «Нечего бояться — нечего бояться, да, если только я по глупости сам не сознаюсь! Не успел я выговорить эти слова, как ледяной холод окатил мне сердце» (840). Герой, испытывая «припадок противоречия», напрасно пытается стряхнуть кошмар с души, заглушить внутренний голос учащенной ходьбой. Как старик «Человека толпы», он мечется по запруженным толпами улицам.

Наконец, прохожие встревожились и начали меня преследовать... чья-то рука... грубо схватила меня за плечо. Я повернулся, задыхаясь [I gasped for breath, 284]. На единый миг я ощутил все муки удушья; я ослеп, я оглох, голова моя закружилась; и тогда, как мне показалось, некий невидимый дьявол ударил меня своею широкою ладонью в спину. Долго скрываемая тайна вырвалась из моей души (840–841).

Жертва умирает от отравленных испарений в плохо проветренной спальне — убийце не хватает воздуха в тесноте толпы. Он разоблачает себя, задыхаясь. Ощущения стоящего на краю пропасти порождают «облако чувства», которое одурманивает и губит. Ядовитый дым свечи влечет за собой не только смерть жертвы, но и смертельную, разрушительную мысль, приводящую к гибели самого

убийцу. Облако или испарение становится базовой метафорой, работающей на нескольких уровнях рассказа, который отличает особая, внутренняя «вентиляция». Пронизывающие рассказ метафорические отношения подчеркиваются и тем, что в процессе (само)отравления задействована книга. Дурманящее облако принимает очертание дыма, вырвавшегося из бутылки джина в «Тысячи и одной ночи». Идея ядовитой свечи вычитывается из мемуаров. Чтение в постели оказывается необходимым условием убийства.

Пары алкоголя: живой вес кошмара

Двумя годами ранее По написал две другие, пожалуй, более известные новеллы на тему «беса противоречия»: «Черный кот» («The Black Cat», 1843) и «Сердце-обличитель». Герои обеих новелл совершают убийство и сдают себя в руки полиции из чувства противоречивости: чем больше их уверенность в собственной безопасности, тем сильнее искуса саморазоблачения. Заметим, что психология преступления, описание ощущений и переживаний убийцы были востребованы на американском литературном рынке¹. Если говорить о «Черном коте», то эта «житейски обыденная (homely) повесть» к тому же строго выдержана в популярнейшем жанре «рассказа трезвости» (temperance tale). Перед нами – назидательная притча о том, как алкоголь сбивает человека с пути истинного. Мягкосердечный и добрый от природы герой сначала вырезает глаз у своего кота, а затем и вешает его – под влиянием винных паров. Он подбирает другого кота, точную копию умершего Плутона: новый питомец черный, как и прежний, но – одноглазый и с белым пятном на груди, напоминающим след от веревки. Наконец, ненависть к коту-двойнику доводит его до убийства жены.

Фантастический эффект «Черного кота», как и многих других новелл По, основан на неразрешимой двойственности мотивировки: или герою в самом деле является кот-призрак, или он сходит с ума под воздействием алкоголя. Мнение о том, что спиртные напитки, возбуждая нервную систему, могут вызывать безумие, не только высказывалось в медицинских трактатах, но и активно действовало в проповедях; белая горячка (delirium tremens) была предметом изображения в литературных текстах. Рассказ По буквально «прошит»

¹ Reynolds D. Op. cit. P. 230.

упоминаниями об алкоголе: герой калечит кота, выпив джин; ищет себе нового друга в грязных кабаках.

В ночь, когда рассказчик вешает Плутона, сгорает его дом. На единственной сохранившейся стене остается барельеф гигантского кота. Сам герой объясняет зловещий знак тем, что кто-то перерезал веревку и швырнул животное в окно его спальни, чтобы предупредить о пожаре: «Когда стены рушились, их обвал вдавил жертву моей жестокости в еще сыроватый под побелкой грунт; а тогда известь, огонь и выделившийся из трупа аттония довели портрет до полного совершенства» (643). Воплощению призрака, таким образом, предшествует промежуточная «стадия» образования слепок, отпечатка — из соединения извести, огня и газообразных испарений мертвого тела. Рассказчик сетует, что хотя он и внял доводам разума, его воображение после всего пережитого было болезненно воспаленным. Его преследует призрак убитого кота еще до того, как в новелле появляется двойник.

Показательно, что герой находит кота-двойника не где-нибудь, а «на верхнем днище огромной бочки с джином или ромом» (643). Он берет его домой и через некоторое время начинает тяготиться собственной находкой. «...Постепенно, мало-помалу, я уже и видеть его не мог от омерзения и при его приближении молча исчезал, словно боясь подцепить чуму» (644). «As from the breath of a pestilence»: как от чумного дыхания [227]. Кот путается под ногами, вскакивает на колени, карабкается на грудь «с упорством, о котором мне трудно дать читателю ясное представление» (644). «Днем некуда было деться от этой твари, а по ночам я ежечасно срывался с постели от кошмарных видений, но тут же лицо мне обдавало жаркое дыхание [hot breath, 228] этой *мрази*, навалившейся на меня всей своей тушей — живой вес кошмара, который не страхнуть, который вечно давил мне на *сердце!*» (645). По оставляет читателя в сомнении: что душит героя, призрак или алкоголь? какой груз давит ему на сердце — вины или кошмара?

В самом деле, в «рассказах трезвости» пьяница нередко надеялся жарким, смрадным дыханием. Например, в новелле современника По Т. С. Артура «Жена пьяницы» («The Drunkard's Wife», 1848) омерзительное дыхание мужа вызывает приступ тошноты у его супруги; в дальнейшем дыхание пьяницы описывается как «зловонное» (fetid) и «тяжелое» (oppressive)¹. Образами жара в рассказах По

¹ Arthur T. S. The Drunkard's Wife // Arthur T. S. Temperance Tales. Philadelphia: W. A. Leary and Co, 1848. P. 27, 21.

обычно сопровождается и состояние наркотического опьянения, возбуждающее нервную систему. В «Повести Скалистых гор» мистер Бедлоу, переместившись из Скалистых гор в окрестности Бенареса, ощущает на себе «горячее дыхание» темнолицего человека, убегающего от гиены с «пылающими глазами». Сам он начинает ощущать «нестерпимую жару» (377). Напомним, что Бедлоу предвзятительно принял большую дозу морфия. Перед глазами повествователя «Лигейи» проносятся видения, порожденные опиумом; его охватывает «дикий жар, высокая страсть, снедающий пламень... тоски» (202). Показательно, что в «Лигейе» образы, наводящие на мысль о телесном жаре курильщика опиума, всецело переводятся в метафорический план: «пламень тоски», пылающий «огнями» дух (202).

Если принять версию вызванной алкоголем галлюцинации (хотя к ней, повторяем, ни в коем случае не сводится сюжет новеллы, которая иначе не была бы фантастической), то омерзительное дыхание Плутона может быть рассмотрено как проекция отяжеленного винными парами дыхания самого рассказчика. Герой неоднократно называет второго кота животным, тварью – «a beast» или «a brute beast». «И *какая-то тварь* бессловесная [*a brute beast*, 227], сородица которой я истребил и хоть бы что!.. *какая-то гадина* [*a brute beast*] обрекла меня, меня – человека, созданного по образу и подобию божьему, на такие немыслимые муки!» (645). Пьянство в риторике «трезвости» часто описывалось как неразумное, скотское (beastly) занятие, оскверняющее разумное и божественное начало в человеке. «Разве заслуживаю милости я – тот, кого жгучая тяга к вину превратила в животное» (a beast)? – саркастично герой рассказа Лидии Сигурни «Вдова и ее сын» («The Widow and her Son», 1848)¹. «Что довело вас до этого скотского (beastly) состояния, молодой человек?» – спрашивают страдающего от белой горячки героя пьесы Уильяма Х. Смита «Пьяница, или спасенный падший» (*The Drunkard; or, The Fallen Saved*, 1850)². На образ черного кота проецируется самоощущение героя – чувство тяжести, жара, удушья, нарастающего раздражения и тревоги.

Герой убивает жену из-за кота (она вступилась за Плутона, когда муж бросился на него с топором) и разоблачает себя из-за него же. Приходят полицейские, и убийца водит их по дому. Ликуя от мысли, что преступление останется безнаказанным, он стучит тростью по кирпичной кладке, за которой замуровал труп. Тотчас раз-

¹ Sigourney L. H. Water-Drops. N. Y.: Robert Carter, 1848. P. 62.

² [Adapted by] W. H. S. Smith. *The Drunkard; or, The Fallen Saved*. N.Y.: Samuel French [1850]. P. 49.

дается крик — «какой-то совершенно не людской и не звериный вопль, рев с подвыванием, в котором слились ужас и ликование; такой мог вырваться разве что из преисподней, исторгнутый одновременно из глоток корчащихся грешников и радующихся их мукам чертей» (648). Кладку разбирают — и находят тронутое тлением тело. На нем восседает кот: он был случайно замурован вместе с убитой. Характерно, что если в начале повествования герой объясняет свои поступки пристрастием к алкоголю и чувством противоречивости, в конце рассказа он сваливает всю вину на кота: «проклятый зверь (beast), ... чье коварство довело меня до убийства и чей обличающий голос предал в руки палача» (648). Современный По читатель, без сомнения, ставил на место слова «кот» — слово «нетрезвость» (intemperance).

Как и в «Бесе противоречия», в «Черном коте» стесненное дыхание / удушье становится мотивом (повешение — давящий на грудь «груз» — замуровывание) и одновременно фигурирует как метафора. После того, как герою удастся избавиться от кота, он начинает «дышать полной грудью» (647). Свою историю он излагает, чтобы снять груз с души [unburden my soul], 223]. Тем самым в акте письма он еще раз пытается избавиться от навязчивого, тягостного наваждения, скинуть с себя «живой вес кошмара», давящий ему на сердце. Интерпретация рассказа По как проекции ощущений обезумевшего от алкоголя рассказчика особенно убедительна, если читать его в паре с «Сердцем-обличителем». Здесь психологическая мотивировка сверхъестественного мотива не только очевидна, но и нарочита, что выводит новеллу за пределы фантастического; телесное и душевное состояние героя опосредуется при помощи метафоры часового механизма.

Механика безумия

Тревожный и напряженный интерес романтиков, в том числе и По, к образу автомата, автоматизма, границам механического и органического едва ли нуждается в специальных пояснениях¹. В пер-

¹ Мотив автомата был одним из ключевых мотивов в романтической литературе (ср., например, «Песочный человек», «Автоматы» Э. Т. А. Гофмана; «О театре марионеток» Г. фон Клейста). См. об этом: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001; Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000; Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы, вып. 2. Тарту, 1973; Beaucu J.-C. The Classic Age of Automata:

вой главе мы говорили о механистичности дескриптивных техник рассказчика «Лигейи» – разбора на части / сборки по частям ее лица. Автоматы напоминают прохожие в «Человеке толпы» и генерал Джон А. Б. В. Смит. В сатирическом рассказе По «Черт на колокольне» («The Devil in the Belfry», 1839) рассказывается о голландском городке Школькофремене, жизнь которого строго подчинена ритму часов на ратуше. Жители Школькофремена – маленькие, круглые, с большими круглыми глазами и двойным подбородком – походят друг на друга, как фарфоровые фигурки. Их действия и движения синхронны, подчиняются общему ритму. «Когда большой колокол находил нужным сказать: “Двенадцать часов!”, все его верные последователи одновременно разверзали глотки и откликались, как само эхо» (232) и т.п.

В американских газетах и журналах первой половины XIX в. сравнение человеческого тела, его внутреннего устройства с механизмом было нередким. В механицизме обвиняли френологию:

All mental excellence is known
To come from tubercles of bone.

...

Are men but mere machines, like things,
That make prescriptive moves on springs?

(Совершенство ума, как известно, происходит от черепного туберкула. Неужели люди – всего лишь заводные механизмы, которые движутся на пружинах?¹)

Механицистской объявлялась сама попытка свести интеллектуальные и духовные процессы к телесной (костной) составляющей, ум – к мозгу. Другим «сюжетом» журнальных публикаций был, напротив, загадочный, магический механизм тела, работа которого сокрыта от глаз. В современном По журнале мы встречаем, например, такое шутовское описание:

Женщина – это прелестный и сложный механизм (machine). Ее пружины (springs) слишком деликатны и отличаются от мужских почти так же, как карманные часы с репетиром – от курантов. Посмотрите на ее тело – как искусно оно сделано! Исследуйте ее чувства – тончайшая, прелестная работа! Обратитесь к ее уму, до чего он проникателен! Но загляните в ее сердце, и вы найдете там часовое устройство! Оно

An Impressive Survey from the 16-th to the 19-th Centuries // Fragments for a History of the Human Body. Ed. M. Feher: In 3 v. V. 1. N.Y.: Urzone, 1989.

¹ American Museum of Science, Literature and Arts II, 3 (March 1839): 222–223.

составлено из мельчайших частей, столь удивительно собранных вместе, что в нем нельзя разобраться без микроскопа¹.

Образ «непостижимого», «таинственного» тела-механизма появляется в рассказе По «Преждевременные похороны», где при помощи механических метафор описывается состояние каталепсии.

Известно, что при некоторых заболеваниях создается видимость полного прекращения жизнедеятельности, хотя это еще не конец, а только задержка. Всего лишь пауза в ходе непостижимого механизма. Проходит определенный срок, — и, подчиняясь какому-то скрытому от нас таинственному закону, магические рычажки и чудесные колесики снова заводятся (708–709).

Тело-механизм выходит из-под контроля разума, предательски ему изменяет. Его работа — это магия, волшебство, понять которое мы не в силах. В то же время, описывая собственное тело как механизм, «я» неизбежно отстраняюсь от него, позиционирую его как нечто внешнее, чуждое по отношению к себе. В «Сердце-обличителе» подобное отчуждение телесного ощущения повествователя становится основой сюжета.

Герой новеллы рассказывает о том, как совершает убийство, а после разоблачает сам себя в присутствии полицейских. С самого начала рассказчик заставляет серьезно усомниться в своем душевном здоровье. Хотя бы потому, что он слишком настойчиво пытается уверить читателя в том, что он не сумасшедший.

Ну да! Я нервен, нервен ужасно — дальше уж некуда; всегда был и остаюсь таким; но откуда вы взяли, что я — сумасшедший?.. Вот послушайте только! да заметьте, как здраво и гладко я поведу свой рассказ... А теперь — главное, вы вообразили, будто я сошел с ума. Но сумасшедшие же ничего не смыслят. А посмотрели бы вы на меня! Посмотрели бы вы только, до чего хитро все было обдуманно, как все учтено, предусмотрено заранее, до чего ловко я прикидывался, затеяв это дело! (598)

Причина, по которой герой решает совершить убийство, опять-таки выдает его психическое, маниакальное расстройство. Это не желание получить наследство, как в «Бесе противоречия» и не припадок ярости, как в «Черном коте». Герой признается, что любит свою жертву — старика, в доме которого он квартирует, — однако ненавидит его глаз: «Один глаз у него был точь-в-точь, как у грифа, — водянисто-голубой, подернутый блестящей пленкой. Когда он смотрел на меня, у меня каждый раз кровь стыла в жилах, и вот, как-то незаметно, не сразу, я и додумался прикончить старика, чтоб не ви-

¹ Essay on a Woman // Southern Literary Messenger (May, 1836): 197.

дать больше этого глаза вовеки» (598). Мотив дурного глаза (Evil Eye) в рассказе трудно назвать фантастическим: повествование ведется таким образом, что мы уверены: это наваждение, одержимость убийцы толкает его на преступление.

Как и в «Беренике», в «Сердце-обличителе» мысленная парцелляция тела предшествует его расчленению; Эгей вырывает зубы невесты, герой-рассказчик «Сердца-обличителя» расчленяет труп убитого: «Сначала я разрубил тело на части. Отсек голову, руки, ноги. Потом я поднял три половицы в его комнате и засунул все это под настил» (601). Правда, в отличие от «Береники», героем движет не псевдоаналитическое желание познания и обладания, но необъяснимый, безотчетный страх.

Сознание безумца работает в направлении, диаметрально противоположном воображению художника. Если художник соединяет части в единое целое, то у безумца целостность распадается и теряет всякий смысл. Рассказ «Сердце-обличитель» может быть прочитан как иллюстрация к модным и интересующим По дискуссиям об ассоциативном мышлении, безумии и гениальности. Например, автор научной статьи, опубликованной в 1839 г. в «Американ музеем», высказывает мнение, явно созвучное критическим взглядам По. Он предлагает «диагностировать» воображение, выявить его «симптомы»:

...Воображение может лишь комбинировать и развивать идеи, которые уже содержатся в памяти. Приведем пример: мы называем идею *грифона* воображаемой; но нет такого человека, который мог бы представить грифона, если в его сознании нет идеи птицы и зверя; соединяя последние, он воображает грифона... То, что мы называем болезнями ума суть болезни тела; эта истина, открытая медицинской наукой, сама по себе является основанием для нашей убежденности в том, что все умственные расстройства имеют телесные причины. Но, как мы уже говорили, не так просто определить, является ли умственное превосходство положительным или отрицательным результатом той или иной телесной организации... Воображение гения, как мы увидели, *творит*, необычайным образом сочетая идеи — заблуждения безумца проистекают, напротив, из ошибочного *разъединения* (*separation*) идей, а не из их необычных сочетаний¹.

Напомним, что и По приводил просветительский пример с грифоном, говоря о новизне сочетаний и работе поэтического воображения. В «Сердце-обличителе» описывается скорее феномен после-

¹ Welmer L. A. An Essay on Mental Phenomena // American Museum of Science, Literature and Arts, 2 (Feb., 1839): 163.

довательного *разъединения* (а не комбинирования) идей. Героя преследует воображаемый «дурной глаз», мифический «глаз грифа» (vulture / griffin), ставший как бы независимым от тела. Стоит ему избавиться от глаза, как его начинает донимать стук сердца старика. Распад тела жертвы отражает помутнение рассудка убийцы, его помраченное сознание, не способное к созидательной деятельности. Характерно, что и описание ощущений в рассказе напоминает чисто механическое сцепление ассоциаций.

Часовой механизм: систола и диастола

Семь ночей подряд убийца подглядывает за спящим стариком, бесшумно просовывая в дверь потайной фонарь. «На восьмую ночь я отворял дверь еще с большей оглядкой, чем всегда. *Минутная стрелка на часах движется быстрее, чем кралась моя рука*» (599) (курсив мой. — А.У.). Старик просыпается, и рассказчик наблюдает, как тот, сидя на кровати, прислушивается к возне жука-точильщика — «совсем как бывало я, ночь за ночью» (600). В оригинале здесь игра слов: *hearkening to the death watches in the wall* [304]. Но *death watch* означает также бдение усопших; наконец, это механическое соединение двух ключевых слов рассказа «смерть» и «часы».

...Тогда-то мне и послышался какой-то тихий, неясный, торопливо частящий звук, *словно тикают часы, укутанные в вату*... То стучало сердце старика. И от его ударов я дошел до белого каления, как солдат, проходящий в раж от барабанного боя. Но я и тут сдержался и затаился еще больше. Я почти не дышал. И старался не спускать луча с его глаза. А тем временем проклятый барабан [hellish tattoo, 305], его сердце, бил все сильнее. Бой его становился все чаще и чаще, оно колотилось с каждым мгновением все громче и громче... А оно стучало все раскатистей, говорю вам, что ни миг, все громче! вы следите? (601) (курсив мой. — А.У.).

Как не раз отмечалось в критике, эта вуайеристская сцена вторяет сцену в школьном дортуаре «Уильяма Уилсона» (спальня — глаз — лампа / фонарь), с той лишь разницей, что Уилсон заходит в спальню и отдергивает полог, а герой «Сердца-обличителя» продолжает подглядывать, наводя фонарь на глаз. Наконец, он не только смотрит, как Уилсон, но и прислушивается к нарастающим звукам. И в «Уильяме Уилсоне», и в «Сердце-обличителе» мы наблюдаем миметическое удвоение тела. В самом деле, чье сердцебиение слышит герой: свое? старика? или оба разом?

Наконец, герой врывается в комнату «с оглушительным воплем» (601) и убивает свою жертву: «Час старика пробил!» (601). Он действует, как идеально слаженный механизм: движение руки-стрелки, убийство в назначенный час: «Дело было сделано в четыре часа; но темно еще было, как ночью. Когда колокол отзвонил четвертый удар, в уличную дверь постучали» (602). Приходят полицейские, и герой-рассказчик помогает им провести обыск. Тайно ликуя, что его не в чем заподозрить, он предлагает полицейским отдохнуть в комнате убитого и сам садится на стул, поставленный им «прямо на те доски, под которыми покоились бранные останки... жертвы» (602). Герой держится «на редкость непринужденно», болтает и шутит, пока его не начинает предательски выдавать собственное тело.

Но вскоре я почувствовал, что бледнею, захотелось, чтобы они ушли. Голова разболелась, в ушах словно какой-то звон... он не умолкал и становился все слышнее; чтобы заговорить это наваждение, я не умолкал ни на миг, а он все не унимался, прорывался все ясней, пока я, наконец, не сообразил, что он мне не просто чудится. Теперь я уже, конечно, просто побелел, но речь моя лилась еще вольней, во весь голос. А звук все нарастал, ну что мне было делать? Он сочился негромко, с жиденькими переборами — совсем как *тиканье часов, укутанных в вату* (курсив мой. — А.У.) (602).

Герой, убежденный в способности к полному самоконтролю, окончательно теряет над собой власть, подчиняясь часовому ритму: «Я зачастил еще быстрее, еще речистей, но потикивание неумолимо нарастало. Я вскочил, понес какую-то чепуху, я уже почти кричал, бешено жестикулируя, — а оно все сильнее» (603). Его телодвижения становятся эксцентричными, выдавая в нем безумца: «Я вертелся вместе со стулом, на котором сидел, елозил с ним вместе взад-вперед, скребя по полу все на том же месте, по этим самым половицам, а гул заглушал и этот скрежет и все остальное, он нарастал непрерывно» (603). Часовой механизм тела героя-рассказчика дал осечку. Однако в его сознании это мертвое и расчлененное тело старика работает, как часы — механизм с самозаводом; полицейские лишь притворяются, что ничего не слышат. «Изверги! — закричал я, — нечего прикидываться, хватит! Я признаюсь — я убил! Отдирайте половицы! Да, вот здесь, здесь! Это стучится его проклятое сердце!» Заключительная фраза героя обращена, разумеется, к полицейским, но также и к читателю, который не верит или только делает вид, что верит в правдивость рассказанной им истории. «Да как же они [полицейские] не слышат? Нет, нет, Творец вседержитель! Да слышали они! Знали! — и просто потешались над моим ужасом!» (603) «Вот послушайте только!» — призывает рассказчик читателя в начале сво-

ей повести. Он требует вовлечения, соучастия, стремится быть убедительным, не отдавая при этом отчет, что его рассказ все больше и больше убеждает в обратном.

Жан Старобинский размышляет о «демонизированной, гротескной форме», которую в «Сердце-обличителе» принимает мотив «непрерывного сердцебиения»¹. Этот излюбленный романтический мотив – «биение вселенской жизни, дыхательный ритм» – возводится По в абсолют в его философской поэме «Эврика», которую швейцарский ученый делает центральной в главе, посвященной «“сердечному” образу систолы или диастолы» в романтизме и на рубеже веков². «Никто не связывал физический закон действия и реакции с образом бьющегося сердца – систолы и диастолы – в его широчайшем космическом измерении теснее, чем Эдгар По»³. В «Эврике» жизнь вселенной описана через идею циклического рассеяния первоначального единства (предвосхищающую *big bang*) и возвращения рассеянного множества в единое целое. Бог проводит свою Вечность «в непрерывном изменении Сосредоточенного Самого Себя и почти Бесконечного Саморассеяния. То, что вы называете *Вселенная*, есть лишь его настоящее распространенное существование»⁴. Закон периодичности, которому подчинена Вселенная, допускает надежду, что «поступательные движения, которые мы здесь дерзали созерцать, будут возобновляться и впредь, и впредь, и впредь; что новая Вселенная возрастет в бытие и потом погрузится в ничто с новым биением Божеского Сердца... И теперь – это Божеское Сердце – что *есть* оно? Оно *наше собственное*»⁵. Мир – это протяженное тело Бога, пульсирующее в теле каждого, отзывающееся биением каждого из сердец. Соотнесенный с «Эврикой» «Сердце-обличитель» читается Старобинским как «невыносимая галлюцинация, последовавшая за расчленением убогого Осириса»: «Сердце-виновник

¹ Старобинский Ж. Действие и реакция. С. 282.

² Гл. 6 «Мертвый мир, биение сердец»: 252–301. В исследовании Старобинского наиболее любопытен контекст, в который он помещает «Эврику». С одной стороны, это поэтическая традиция (Гете, Новалис, Кольридж, Блейк, Вордсворт, Китс), критикующая ньютоновский механицизм. С другой – романтическая натурфилософия (прежде всего, шелленгианская) и диалектика. Образы пульсации или сердцебиения проецируются романтиками на духовную деятельность, творчество, религиозные искания, научные занятия. В то же время само динамическое единство систолы и диастолы, вдоха и выдоха созвучно диалектическому мышлению. Наконец, идеи «Эврики» оказали значительное влияние на писателей конца XIX – начала XX в., прежде всего французских – Клоделя, Валери, Малларме. Причем интересен обратный процесс «редукции, микрокосмического переосмысления жизненного пульса, которому По придавал вселенский масштаб». С. 287.

³ Там же. С. 277.

⁴ По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 451–452.

⁵ Там же. С. 450.

оказывается в итоге общим сердцем, бьющимся и в останках старика, и в сознании убийцы»¹.

В самом деле, и в «Эврике», и в «Сердце-обличителе» на механический по своей природе процесс (работа часового механизма, периодическое рассеяние и собирание материи) накладывается пульс человеческого тела – и в этом смысле можно говорить о виталистском переосмыслении просветительских метафор. «Сердечный», систолический ритм в режиме крещендо нарушает механическую слаженность замысла и действия, цели рассказа и его изложения, которую тщетно пытается продемонстрировать герой новеллы. По мере учащения сердцебиения и затруднения дыхания («я уже дышал со всхлипом») появляется все больше назывных, восклицательных предложений, тире и отрывочных фраз. Цикличность передается на письме через повторы, «частые перебои» – например, непрерывным самоперебиванием рассказчика: он то и дело прерывает свою речь вопросами и восклицаниями: «Ну что мне было делать?» «О, господи! да что же мне делать?» Тиканье часов акцентирует аритмию, которая, в конце концов, захватывает повествование. Механическая работа маниакального сознания – безотчетное соединение и разъединение элементов – смешивается с телесным шумом, заглушающим речь рассказчика: «...Чтобы заговорить это наваждение, я не умолкал ни на миг, а он все не унимался, прорывался все ясней, пока я, наконец, не сообразил, что он мне не просто чудится» (602). Исследователями Эдгара По неоднократно отмечалась присущая прозе По маятниковая ритмика, передающая усиление и затихание пульса, вдох и выдох. Учащенное сердцебиение обычно выражает состояние, граничащее с психическим расстройством или срывом, чрезвычайным возбуждением нервной системы.

Рассмотренные выше метафоры – механистические, метеорологические, электрические – не только говорят о включенности По в современный ему дискурс, но и об определенной дескриптивной технике, наконец, об особой функции, которую начинает выполнять в его текстах троп. «Подсоединенная» к телу гальваническая батарея; облако чувства; тикающее сердце смещают, а то и вовсе стирают границу как между внутренним и внешним, так и между душевным и телесным. «Я» переживаю ужас, желание, головокружение как личный, субъективный опыт, и в то же время этот опыт отчуждается от «меня» настолько, что его становится трудно контролировать. Действие «электрического удара ужаса» непредсказуемо. «Об-

¹ Старобинский Ж. Действие и реакция. С. 283.

лако чувства» становится опасным, гипнотизирующим испарением, толкающим в пропасть. Дыхание или сердцебиение переносятся на другое тело, преследуют, как навязчивый кошмар. Проекция телесного ощущения вовне – один из способов его репрезентации, в основе которого лежит метафорический принцип замещения. О том, как этот принцип работает у По, мы поговорим подробнее на примере его «Маски Красной Смерти».

Семиотика больного тела

Написанная в 1842 г. (за год до «Черного кота» и «Сердца-обличителя») «Маска Красной Смерти» традиционно рассматривается как притча о смерти¹, поведенная – случай для По очень редкий – безличным, всезнающим и вездесущим повествователем. Притчевый сюжет – смерть появляется как незванный гость на балу «во время чумы» – чаще всего принимается за единственный смысловой уровень рассказа; тема болезни обычно заключается в скобки. Даже такой авторитетный исследователь тела в культуре, как М. М. Бахтин, отказывает рассказу По в телесной составляющей. Бахтин выявляет в «Маске Красной Смерти», а также в «Бочонке амонтильядо» и «Короле Чумы» («King Pest», 1835) гротескные элементы, например: «смерть – шутовская маска (смех) – вино – веселье карнавала (сага navalis Вакха) – могила (катакомбы)». Однако, если у Рабле или у Боккаччо те же элементы объединены «здоровым объемлющим целым торжествующей жизни», в случае с По речь идет лишь о «голых», статичных аллегорико-литературных контрастах: «За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое родство, длинный ряд реминисценций о художественных образах мировой литературы, где были слиты те же элементы, – но это смутное ощущение и реминисценции влияют лишь на узкоэстетическое впечатление от целого новеллы»². Образ тела в такой интерпретации сравним с образом гостя в финале рассказа, под «зловещими одеяниями» и «трупобразной личиной» которого в конечном счете не обнаружено «ничего осязаемого».

¹ См., например: Roppolo J. Meaning and «The Masque of The Red Death» // Poe E. A. A Collection of Critical Essays. Ed. R. Regan. P. 139. «Маска...» По традиционно сравнивается с «Тьмой» лорда Байрона. См.: Pollin B. Discoveries in Poe. Notre Dame; L.: Notre Dame Univ. Press, 1970. P. 76.

² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 234.

Мы, напротив, предлагаем прочитать известную новеллу По как *рассказ ощущений* (хотя формально он таковым не является) – или, точнее, как пример проекции состояния больного тела. В рассказе нет героя-рассказчика, который описывал бы свои ощущения. Но отсутствие субъективной точки зрения на происходящее как раз позволяет увидеть за образами и метафорами механизм бессознательной символизации – воплощение симптомов болезни в знаковой системе текста.

Согласно сюжету, страну принца Просперо опустошает эпидемия под названием «Красная Смерть»; действие происходит, по всей видимости, в Средневековье. С самого начала повествования болезнь представлена как абсолютное, метафизическое зло. По своим симптомам, разрушительной силе и метафорике она напоминает чуму. По описывает «ход и течение болезни» как «острые боли, внезапное головокружение, – а затем кровь, что обильно хлынет сквозь поры, и гибель» (547). Красные пятна на теле и лице становятся запретным знаком мора. Больной бубонной чумой, как правило, испытывает сильную слабость и *головокружение*, а также *резкие боли* в желудке; тело покрывается *красными пятнами*, которые чернеют и превращаются в бубоны¹.

Биографы связывают написание «Маски Красной Смерти» с рассказом о бале в Париже во время эпидемии холеры в 1832 г.² Холера в XIX в., как и чума, это мор, синонимичный массовой смерти, и вместе с тем конкретная реальность времени: современники По пережили две серьезные эпидемии³. Стремительность протекания болезни напоминает молниеносную или «сухую» форму холеры, когда коллапс наступает еще до появления характерных симптомов. Больной иссыхает, задохнувшись от крови, выделяемой кровеносными сосудами, и умирает в судорогах. Кровь была «аватаром» Красной Смерти, ее «знамением и печатью» (547).

Наконец, у новеллы есть и непосредственный биографический повод – внезапное легочное кровотечение больной туберкулезом

¹ По мнению Стюарта и Сьюзен Левин, «Красная Смерть» – возможная аллюзия к шекспировской «красной чуме»: «red plague» в «Буре» и «red pestilence» в «Кориолане». См.: Poe E. A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Ed. by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976. P. 469.

² Данный биографический факт приводит Сьюзен Зонтаг. Sontag S. AIDS and its Metaphors // Sontag S. Illness as a Metaphor. AIDS and its Metaphors. P. 139. По мнению Артура Куинна, на написание рассказа оказали влияние впечатления По от эпидемии холеры в Балтиморе в 1832 г.: Quinn A. H. Poe E. A. A Critical Biography. N.Y.: D. Appleton – Century, 1941. P. 187.

³ В 1831-м и 1832-м гг. См.: Poe E. A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Ed. by St. and S. Levine. P. 469.

жены По Виргинии в январе 1842 г.¹ В доме По собралось небольшое общество, Виргиния пела под аккомпанемент арфы. «Голос ее, звонкий и верный, поднялся на несколько нот выше — и вдруг оборвался. Она схватилась руками за горло, и грудь ее обагрилась хлынувшей из рта кровью»². У девятнадцатилетней женщины лопнул кровеносный сосуд. Этот вечер оказался роковым в жизни Виргинии (она умерла от чахотки в 1847 г.) и оказал на По тяжелое впечатление, о чем можно судить по воспоминаниям и письмам.

Из одного этого перечисления видно, что за кажущейся условностью и абстрактностью болезни скрывается подтекст, связанный с сильным переживанием — страхом перед эпидемией и личным горем. Одновременно «сборный» и неопределенный, неуловимый характер Красной Смерти ставит ее выше клинических заболеваний, наделяя сакральным смыслом.

Принц Просперо, спасаясь от эпидемии, приказывает окружить аббатство каменной стеной с железными воротами: «Придворные, войдя, принесли кузнечные горны и увесистые молоты и заклепали болты изнутри» (547). Попытка спрятаться от заразы за стеной с железными затворами созвучна стремлению тела во время эпидемии закрыться от внешнего мира, закупорить свои отверстия, «входы» и «выходы» (547), прежде всего дыхательные: нос и рот. Тело как крепость, осажденная болезнью, — метафора, типичная для западной культурной традиции³.

Красные пятна — визуальный симптом болезни — делают больное тело заметным, более того, исключают его [«shut him out», 269] из системы общественных отношений, оставляя во внешнем пространстве эпидемии: аббатство Просперо относится ко всему остальному миру как «внутреннее» к «внешнему». Телесные метки (пятна) теряют значение клинической сыпи и начинают тиражироваться в текстовом пространстве рассказа в качестве знаков. Окна в седьмой зале аббатства, как и пятна на лице и теле больного, красного цвета [«scarlet stains», 269 / «scarlet panes», 271]. Более того, они словно окрашены кровью [«blood-tinted», 270]. Сама комната, предназначенная для маскарада, буквально надевает (натягивает) на себя костюм Красной Смерти: «The seventh apartment was closely shrouded

¹ Это отмечают, например, Бертон Поллин и Хэрри Левин: Pollin B. *Op. cit.* P. 1; Levin H. *Op. cit.* P. 150.

² Приводится по кн.: Аллен Г. Эдгар По. ЖЗЛ. Вып. 12 (652). М., 1987. С. 210.

³ В частности, об устойчивости этой метафоры в западной культурной традиции пишет Сьюзен Зонга: Sontag S. *AIDS and its Metaphors* // *Op. cit.* P. 94–95. О защитной функции комнаты / стен как проекции человеческого тела рассуждает Э. Скэрри. Scarry E. *Body in Pain*. P. 38–39.

in black velvet tapestries» [270]. К проекции кожных знаков добавляется образ черного савана [«shrouded in tapestries»]¹, метонимия трупа.

Не случайно именно здесь, в седьмой зале, происходит финальный поединок Просперо с незванным гостем, чей облик опять-таки легко узнаваем: лицо и лоб покрывают ужасные красные пятна, одеяние – саван – забрызгано кровью (551). Семиотизация больного тела, его сведение к вариативности знаков включается в сложный механизм вытеснения и возвращения вытесненного: визуальный образ болезни воспроизводится сначала в качестве артефакта (стекла и драпировки комнаты), потом появляется как фантом, призрак (Маска).

И тем не менее, противопоставление жизни и смерти, болезни и здоровья, наконец, больного и здорового тела оказывается мнимым. Рассказ о жизни принца и его гостей, «тысяче здоровых и неунывающих друзей» (547), сфокусирован на проекции внутренних ощущений организма, пораженного болезнью, таких, как головокружение, учащение / замедление пульса, тяжелое дыхание, нездоровый сон, бред и, наконец, кровотечение.

Гости, приглашенные принцем Просперо на маскарад, а также танцоры кружатся в вальсе. Вальс, как и, например, полька, был модным танцем во времена По, что, возможно, объясняет его выбор, на первый взгляд диссонирующий с условно-средневековыми «декорациями» новеллы². Вместе с тем, можно предположить, что По привлекли характерные для вальса повороты и вращения; само название танца происходит от немецкого *walzen* – кружиться. Придворные танцуют в залах аббатства, напоминающих лабиринт. «Апартаменты располагались столь причудливо, что взор охватывал немногим более одного зараз. После каждых двадцати или тридцати ярдов был крутой поворот, а со всяким поворотом – новый эффект» (548). Лабиринт комнат повторяет движения вальсирующего тела³.

Лабиринтное устройство зал, помноженное на вальсирование тысячи гостей вдоль «изгибов здания» (547), создает эффект головокружения. Этот эффект усиливается цветовым решением комнат (резкое мелькание цветов) и их освещением: благодаря свету, проникающему сквозь цветное стекло, возникает «множество пестрых и фантастических» бликов (547). Кружение, например, над бездной, в водовороте, в вихре, в рассказах По неизменно сопровождается фи-

¹ По-английски слово «shroud» означает саван.

² Pollin B. Op. cit. P. 10.

³ «Танцующее тело строит лабиринт своим движением», по мнению М. Б. Ямпольского; лабиринт – это «архитектурный двойник тела». См.: Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. С. 69, 84.

зическим ощущением дурноты¹. Не удивительно, что веселье в аббатстве Просперо буквально идет кругом: «the revel went whirlingly on» [271] – затягивая, как водоворот [«a whirl»]². Танцоры кружатся в вальсе, пока минутная стрелка эбеновых часов, находящихся в седьмой зале аббатства, делает круг на циферблате. Как только круг замыкается, и часы издают свой «странный и резкий» звук, движение останавливается, и бледнеют самые «беззаботные» (549) – «the giddiest» [271]. Семантика этого слова несколько шире, чем «беззаботные», это также кружащиеся, страдающие головокружениями. После минутной паузы вальс возобновляется.

Танцующие, таким образом, подчиняются навязанному им извне ритму часового механизма. Как и в «Сердце-обличителе», между работой часов и жизнью героев возникает близость, которая подчеркивается внешним сходством. Придворные синхронно имитируют движение часовой стрелки, проводя рукой по лбу (делая часовой полукруг). Находясь в полной зависимости от хода часов, они напоминают механические фигурки, подобно жителям Школькофремена. Часовой ритм, организующий как движения героев, так и, до определенной степени, чтение текста, имеет физиологический аналог: *замедление и ускорение пульса*. Ритм часов в «Маске Красной Смерти» напоминает сердцебиение. В рассказе говорится о лихорадочном биении «сердца» жизни в комнатах аббатства [«and in them beat feverishly the heart of life», 271]. Сам выбор слова «лихорадочный» намекает не только на ускоренный ритм, но и на болезненную учащенность. «Пульс, который то замедляется, становясь тенью, возможностью пульса, то бешено ускоряется, следуя кипению внутренней горячки» – это пульс больного чумой, как его опишет век спустя Антонен Арто³.

Звук часов – «ясный, громкий, глубокий и чрезвычайно музыкальный» (549) – не случайно исходит из *медных легких* [«the brazen lungs», 270] эбеновых часов. Легкие – средоточие дыхания и жизни.

¹ «We are whirling dizzily... round and round the borders of a gigantic amphitheatre» [MS. Found in a Bottle, 125], «The revolutions of the boat around the pool might have rendered me a little light-headed» [The Descent into the Maelstrom, 1841, 135] (курсив везде мой. – А.У.).

² Как своеобразную реплику Эдгару По, на наш взгляд, можно прочесть описание обморока-головокружения в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» (1935–1936), который содержит в себе целый ряд игровых реминисценций к По. Цинциннат Ц. оказывается в одиночестве в тюремной камере. «Спустя некоторое время вошел тюремщик Родион и предложил ему тур вальса. Они закружились... Их вынесло в коридор... Описав... круг, они плавно вернулись в камеру, и Цинциннат пожалел, что так кратко было дружеское пожатие обморока». Набоков В. Приглашение на казнь. Лолита. М.: Пресса, 1994. С. 16.

³ Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 18.

При туберкулезе или чуме, правда, не бубонной, а легочной, — это основной пораженный орган. Звук эбеновых часов напоминает о болезни, поражающей легкие и передаваемой через дыхание. Мотив зараженного, несущего смерть дыхания мы встречаем в рассказе По «Сфинкс»: воздух с юга, где свирепствовала холера, «казалось бы, дышал смертью» (871). Эбеновые часы не случайно расположены в седьмой комнате, на интерьер которой спроецированы визуальные знаки-симптомы болезни.

Маятник часов раскачивается с «глухим, тяжелым, монотонным лязгом» (549). Длительная задержка дыхания вызывает удушье. См. описание погребения заживо: «...Легкие сдавило, словно на грудь мне взвалили целую гору, я задышался, каждый глоток стоил таких усилий, что сердце заходило» («Преждевременные похороны», 719). Показательно, что звук из «медных легких» часового механизма в «Маске Красной Смерти» влечет за собой паузу: остановку пульса, задержку дыхания. «Тяжести» часового звона и вынужденных пауз противопоставлена «легкость» движения, музыки, беспечности, веселья. Стоит только замолкнуть голосу часов [«the voice of the clock», 270], как всех собравшихся пронизывает легкий, хотя пока еще сдавленный смех. Этот легкий смех «воспаряет вослед улетающему звону»: «и вновь растекается музыка, оживает рой сновидений, вьется то здесь, то там, еще веселее прежнего» (550).

Старобинский в книге, посвященной образу паяца в романтической литературе, пишет о танце как о «подвижном тексте», «делающем тело бестелесным, полностью его упраздняющем». Танцовщик обретает новую знаковую функцию, которая «похищает у него его тело»¹. Лишенные личного тождества, вальсирующие придворные Просперо становятся все более и более условными фигурами — означающими, которым соответствует бесконечное число означаемых, частью световых и музыкальных эффектов аббатства: «И они вились то здесь, то там, принимая цвет комнат, и звуки оркестра казались эхом их шагов» (550).

Устраивая маскарад, принц Просперо меняет облик своих гостей, превращает их в гротески («не сомневайтесь в их гротескности», 549) и арабески («там были фигуры, напоминающие арабески», 550). Маскарадные костюмы словно деформируют тела, делая их конечности несоразмерными [«unsuited limbs»], очертания — фантастическими [«phantasms», «fancies», 271]. Гости аббатства *теряют* свои

¹ Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца // Старобинский Ж. Поэзия и знание. Т. 2. С. 534–536.

тела в фантастических складках и несоразмерных украшениях маскарадных костюмов. Не случайно само имя принца отсылает к персонажу шекспировской «Бури»¹ — Просперо, повелевающему духами. Бесплотные танцоры сравниваются с фантазиями сумасшедшего: «There were delirious fancies such as the madman fashions» [271] — и сновидениями: «В семи покоях толпился рой сновидений» (550). В «Колодце и маятнике» головокружение предшествует обмороку и сну. В «Маске Красной Смерти» легкость танцоров-сновидений граничит с фееричностью, лихорадочностью [«feverishness», 271], странностью [«bizarre», 271] самого сна². Мелькание цветов, световые блики, видения, наконец, головокружение и учащенный пульс — все это напоминает нездоровый, горячечный бред.

Пустота под маской

Появление среди придворных Красной Смерти — гостя-призрака — не кажется неожиданным. Смерть появляется в аббатстве как одна из «масок»: фигура в маске «медленно и торжественно, как бы пытаясь полнее выдержать роль», расхаживала «взад и вперед среди вальсирующих» (551). Незванный гость оказывается непревзойденным гистрионом. «*To and fro in the seven chambers there stalked... a multitude of dreams*» [271] — «...*This spectral image... stalked to and fro among the waltzers*» [272] (курсив везде мой. — А.У.). По наблюдению Сьюзен Зонтаг, чума в европейской культуре XVIII—XIX вв. не является карой небес, как в библейской или древнегреческой традиции, но посещает людей³. Вместе с тем, убедительной представляется и не раз высказываемая в критике мысль о том, что Красная Смерть ниоткуда не приходит; она изначально находится в аббатстве, и нужно только время, чтобы ее заметить и узнать.

«Размеренный» и «уверенный» шаг (551) лицедея нарушает ритм жизни аббатства и, соответственно, порядок, который, через повторяемость, был гарантом собственной незыблемости. Рука принца Просперо, как прежде — часовая стрелка, останавливает музыку. Его голос звучит ясно и громко [«loudly and clearly», 273], на-

¹ Данная аллюзия По отмечалась в критике. См., например: Wilbur R. Poe and the Art of Suggestion // Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson. P. 165; Ketterer D. The Rational of Deception in Poe. P. 200.

² Мотив сна в «Маске Красной Смерти» отмечает, например, Р. Уилбер: Wilbur R. The House in Poe // The Recognition of E. A. Poe. Ed. E.W. Carlson, 1987. P. 276.

³ Sontag S. AIDS and its Metaphors // Op. cit. P. 136.

поминая звон часов [ср.: «a sound which was clear and loud», 270]. Исполненный гнева, принц приказывает повесить незваного гостя на парапете, но жители аббатства, скованные страхом, больше ему не подчиняются. Поединок между Смертью и Просперо неизбежен и обречен на поражение последнего.

Принц падает мертвым на смоляной ковер седьмой комнаты аббатства. Напомним, что здесь сквозь стекла «густого цвета крови» (548) струится жуткий свет. Обильное *кровотечение* – симптом болезни, непосредственно предшествующий гибели. «И тогда, призвав иступленную отчаяния, гости, как один, ринулись в черную залу к маске, чья высокая, прямая фигура застыла в тени эбеновых часов» (552). Красная Смерть вызывает отвращение и гнев, но «невывразимый ужас» возникает только тогда, когда обнаруживается, что под маскарадным костюмом нет «ничего осязаемого» (552). Придворные тотчас умирают в «забрызганных кровью залах» (552). «И жизнь эбеновых часов кончилась... И огни треножников погасли. И Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели бесконечную власть надо всем» (552).

В обозначенном аспекте было бы уместно сопоставить развязку новеллы По с эссе Генриха Гейне о парижском карнавале в марте 1832-го; история, рассказываемая Гейне, скорее всего была знакома По. Гейне, описывая карнавал, упоминает о масках, «которые, порождая болезненный цвет лица и расстроенный вид, высмеивали боязнь холеры и саму болезнь». Маски не вызывали такого же негодования и возмущения у парижской публики, как Маска Красной Смерти – у Просперо и его гостей. Напротив, публика спокойно «поглощала... мороженое и прохладительные напитки, как вдруг самый веселый арлекин ощутил в ногах слишком большую прохладу, снял маску, и из-под нее, ко всеобщему изумлению, глянуло сине-лиловое лицо. Скоро заметили, что это – не шутка»¹. Мертвецы озаменовали собой начало эпидемии (о ней было как раз объявлено во время карнавала), и их похоронили поспешно, не сняв с них «даже пестрых шутовских нарядов, и такие же веселые, как весела была их жизнь, лежат они в своих могилах»².

Интересна интерпретация, которую дает данному фрагменту из Гейне Филипп Саразин. Анализ текста он предваряет размышлениями о границах художественного выражения телесного опыта. «У людей возникает опыт, который не (пред)формирован дискурсивно, он врывается в пробелы системы репрезентаций, требует символиза-

¹ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М.; Л.: Академия, 1936. С. 96.

² Там же.

ции и таким образом меняет репрезентации... Этот прорыв происходит на переходах от тела к тексту и в пробелах символического. Здесь физическое присутствует в нашем дискурсе – как слепое пятно, вокруг которого кружит язык»¹. Саразин называет рассказ Гейне «болезненным переходом от символического к реальному и обратно», используя понятийные категории Лакана. Историю с маскарадом он проецирует на дискурс самого Гейне: «Поэт тоже не снимает маски словесного искусства и прочитывает болезнь как метафору социальных и политических конвульсий». Единственный раз, на кладбище, автор испытывает то, с чем «не справляются никакие принятые нормы символизации смерти»: чувство «глубочайшего ужаса» быть похороненным среди холерных трупов².

Принципиальным отличием рассказа По от «репортажа» Гейне является то, что под маской не находят «ничего осязаемого». У Гейне мы сталкиваемся с зазором между «символическим» и «реальным», маской и телом (трупом). Данный зазор, как выявляет Саразин, определяет характер всего рассказа: ироническая, дискурсивная «маска» – и приоткрывшееся за ней чувство несказанного ужаса, «место, где разрывается цепь репрезентаций». В рассказе По место разрыва цепи репрезентаций – это место пустоты под маской, место *отсутствующего тела*. Если в случае Гейне можно говорить о зазоре между означающим и означаемым, возникающем вследствие их неожиданного сходства, тождества (за холерной маской – «синелиловый цвет лица»), то пустота под «трупобразною личиною и зловещими одеяниями» в финале новеллы По – провал, трещина, зияние; абсолютный знак смерти, не имеющей собственного тела и лишаящей тел других. Перед нами, в сущности, та же ситуация «жуткого» как сопряжения *vacuum* и *plenitudo*³, о которой мы говорили в предыдущей главе и которую мы еще раз хотели бы подчеркнуть в связи с развязкой «Маски Красной Смерти».

Иронический финал новеллы По заставляет еще раз посмотреть на описанные выше знаки-симптомы болезни: головокружение, сердцебиение, тяжелое дыхание, сон, бред, кровотечение, спроецированные в знаковом, метафорическом пространстве рассказа. В «Маске Красной Смерти» нет повествователя, который рассказал бы о собственных ощущениях, и в конечном счете, нет и самого тела.

¹ Саразин Ф. «Mapping the Body». История тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 75.

² Там же. С. 76.

³ Dolar M. «I Shall be with You on Your Wedding Night». Lacan and the Uncanny. October, 58 (Autumn 1991): 20.

«Символическое» замещает собой «реальное» — в данном случае, «реальный» опыт болезни, опыт, который, хотя бы ввиду его стремительного характера, трудно оформить в связный нарратив от первого лица. Сознание человека, переживающего симптомы Красной Смерти, разворачивается перед нами через сложный механизм семиотизации. Умиравший подчиняется ритму собственного организма — резким перепадам пульса, головокружению, сну / пробуждению. В минуты пробуждения он ощущает тяжесть собственного тела: стесненное дыхание «медных» легких, сердцебиение. Сон позволяет не только забыть о смерти, но и перестать чувствовать свою тяжкую плоть: поток бесплотных, сменяющих друг друга видений создает иллюзию контроля над происходящим. В то же время седьмая комната функционирует как навязчивое напоминание о болезни — тяжелое, невыносимое, постоянно вытесняемое другими образами и цветами: ярко-голубым, пурпурным, зеленым, оранжевым. Резкое и неожиданное осознание смерти («Он... приблизился... к удаляющейся фигуре, когда та, дойдя до конца бархатной залы, внезапно повернулась лицом к преследователю», 552) сменяется замедленным и более глубоким — попыткой удержать в руках пустоту, чувством, что тело ускользает из-под контроля. «И первые спазмы, ход и завершение болезни были делом получаса» (552).

В «Маске Красной Смерти» техника метафорического замещения телесного опыта доведена до своего предела и в то же время здесь, как ни в одной другой новелле, выражена основная направленность письма По. Ощущение в его текстах заявляет о себе на границе внутреннего и внешнего. Оно целиком захватывает пространство субъективного переживания, то и дело «трансгрессируя», преодолевая собственные границы. На наш взгляд, эта особенность может приблизить нас к пониманию эффекта «материальности» письма По, скрытой пульсации, которую его увлеченные читатели чувствовали за стертостью, банальностью образа или тропа. Одним из наиболее ярких выражений данного качества становится *контагиозность* тела, его способность передавать собственное состояние другому. Внутреннее самоощущение не только проецируется вовне и/или замещается метафорой; оно переходит в другое тело, как загадочная, непонятная и вместе с тем неумолимая сила. Приватность моего тела и — шире — моего «я» оказывается нарушенной; дистанция, столь важная для наблюдателя По, стирается, сводится на нет. Подобно всепроникающему звуку или не знающему дистанции касанию, «инфекция», будь то нервная лихорадка, тревога или галлюцинация, пересекает все возможные границы, угрожая автономности субъекта.

Как и в «Маске Красной Смерти», в «Падении дома Ашеров» болезнь – наследственный недуг семьи Ашеров – проецируется во-вне. Правда, если в «Маске» симптомы болезни воплощаются, прежде всего, в образах-артефактах: лабиринт комнат, работа часового механизма, цвет и освещение – здесь мы имеем дело с органической субстанцией, «чувствительной» (*sentient*) атмосферой дома и поместья. В основе метафорики притчи По лежит систолический ритм сердца – «биение пульса жизни», организующее ритмику повествования. В повести о Родерике Ашере акцент сделан на образах и метафорах, связанных с дыханием; атмосфера, обволакивающая дом и родовое поместье Ашеров, оказывается идеальным «проводником» энергий, как электрических, так и телесных.

Необычная атмосфера поместья, на которую обращает внимание рассказчик, не имеет «ничего общего с воздухом небес», но поднимается «в виде испарений от гнилых деревьев, серой стены и безмолвного озера – нездоровая [*pestilent*, 233] и загадочная, отупляющая, сонная, заметного свинцового оттенка» (249). Сам воздух обладает плотностью, он осязаем. Правда, герой называет атмосферу своей «странный фантазией» (249). Также и убежденность Родерика Ашера в «сгущении неповторимой атмосферы вокруг озера и стен» (257) он относит к «расстроенному воображению» (252) и суеверию: «Он [Ашер] был окован некоторыми суеверными представлениями относительно своего жилища, откуда он в течение многих лет ни разу не выезжал» (252).

Атмосфера – как исключительное (неповторимое, только ему присущее) свойство поместья Ашеров – навязчиво присутствует в рассказе. Ашер говорит о ее необычайном воздействии «на духовное начало его существования» (253). Герой-рассказчик, напротив, замечает, что это душа его друга непрерывно излучает тоску на все духовное и материальное (254). Атмосфера как испарение гнилых деревьев, с одной стороны, и излучение души, с другой стороны, стирает границу между «внешним» и «внутренним», воздухом и дыханием. И в то же время ее как бы и нет; она не более, чем плод фантазии, воображения, суеверных представлений. Осязаемость атмосферы – это осязаемость галлюцинации.

Сам Родерик Ашер напрямую связывает атмосферу дома с присущей ему «чувствительностью», образованной «методом соединения камней, порядком их размещения, равно как и плесенью, покрывавшею их и стоящие окрест гнилые деревья – и, прежде всего,

длительной, ничем не смущаемой незабываемостью целого и его удвоением в застывших водах озера» (257). Его мысль опирается на модный физиологический концепт о том, что «все растительное наделено чувствительностью»; По здесь ссылается на «Очерки по химии» епископа Ландаффского, это мнение высказывал и Эразм Дарвин. Ашер, правда, приписывает чувствительность неорганической материи: дом в его представлении – огромное родовое тело или организм. Как сказано в «Рукописи, найденной в бутылке», есть и такие моря, «где сам корабль растет, словно живая плоть моряка» (71). Об «органическом» происхождении дома можно судить как раз по сгущению атмосферы, которая оказывала «безгласное, но неослабное и ужасающее влияние» на род Ашера и на него самого (257). Атмосфера – знак «жизни» дома, подобие его души и в то же время это рассадник инфекции, скопление болезненных миазмов, передаваемых через поколение.

Под названием «Дом Ашеров» в рассказе подразумевается не только само поместье, но и род Ашеров. Эдгар По был одним из первых авторов XIX столетия, сделавших наследственность проблемой, достойной анализа и художественного выражения, предвосхищая Золя, Томаса Манна и Гюисманса; в романе «Наоборот» (*À rebours*, 1884) последнего, написанного не без прямого влияния По, из рода в род передается сифилис, приводя к физической и духовной деградации поздних поколений. Знаменитая болезнь Родерика – одновременно душевная и телесная [*«bodily illness – a mental disorder»*, 232] – является в самом прямом смысле родовым недугом: «болезненная обостренность» органов чувств делает невозможным существование владельца дома Ашеров вне родового поместья (252). Итак, дом с присущей ему «атмосферой» – передатчик наследственного заболевания. В пользу этого говорит и странная, таинственная болезнь Маделины Ашер: ее угасание [*«wasting away»*, 236] символически выражает угасание рода.

Иначе дело обстоит с героем-рассказчиком, который к наследственной болезни, в отличие от Родерика и его сестры, не имеет никакого отношения. Однако, как мы увидим ниже, и он постепенно заболевает чем-то, схожим с недугом Ашера. Его заражение указывает на то, что болезнь Ашеров передается не только из поколения в поколение, но и от тела к телу, через дыхание – наподобие туберкулеза. Рассказчик дышит тем же воздухом, что Родерик и Маделина: «Я почувствовал, что дышу атмосферою скорби» (250); [*I felt that I breathed the atmosphere of sorrow»*] [234].

Герой приезжает в поместье своего друга, получив его письмо. «Ашер писал о тяжком телесном недуге – об изнуряющем его ду-

шевном расстройстве – и о снedaющем желании видеть меня... дабы попытаться веселостью моего общества хоть как-то облегчить болезнь» (248). Само письмо «свидетельствовало о нервном возбуждении» (248), что и побудило незамедлительно откликнуться на призыв. Не удивительно, что, приехав, друг Ашера сразу же выступает в импровизированной роли врача-диагноста. Он пытается определить природу нервного заболевания своего друга, прибегая к медицинской терминологии: «...Я был поглощен настойчивыми попытками рассеять уныние [*melancholy*, 236] моего друга» (253); «по крайней мере, для меня, в тогдашней обстановке, из чистых отвлеченностей, кои моему *ипохондрическому* другу удавалось запечатлеть на холсте, возникал невыносимый ужас» (254); «во всем его облике ясно угадывалась сдерживаемая *истерия*» (261); «голос его резко переходил от неуверенной дрожи... к того рода энергической сжатости... тем тяжеловесным, уравновешенным, безукоризненно модулированным гортанным нотам, что можно заметить у *безнадежных жертв* *алкоголя* или *неисправимых опиоманов* в пору их наибольшей взволнованности» (251–252) (курсив везде мой. – А.У.).

Переход от одного «диагноза» к другому делает невозможной точную дефиницию: медицинские термины могут только приблизительно охарактеризовать состояние больного. Герой-рассказчик описывает болезнь Ашера как на основе «выводов, сделанных из наблюдений над свойствами его необычного организма и темперамента» (251), так и «из несвязных и малопонятных намеков» самого Родерика (252). Больной, правда, рассказывает о своем состоянии крайне противоречиво. Он «довольно пространно объяснил мне то, что считал природою своей болезни». С одной стороны, это «просто-напросто нервное расстройство», которое «несомненно, скоро пройдет», с другой – наследственная и неизлечимая болезнь, лекарство от которой «он отчаялся найти» (252).

Вместе с тем, меланхолию, ипохондрию и истерию объединяет, безусловно, то, что это заболевания нервного характера. По словам Мишеля Фуко, «нервные болезни – это прежде всего симпатические расстройства; они означают, что вся нервная система находится в напряжении, так что каждый орган способен вступить в симпатическую связь с любым другим»¹. И потому это «болезни тела как континуума. Тела, не отделенного от себя, связанного теснейшими узами с каждой из своих частей – в известном смысле тесного органического пространства: вот какой вид принимает теперь тема, общая для истерии и

¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 295.

ипохондрии»¹. Ашер страдает расстройством всей нервной системы: его обостренная чувствительность, меланхолический темперамент, возбуждение и склонность к истерии – знаки этого расстройства: «Он был то оживлен, то подавлен» (251). Чередование меланхолии (апатии, тревожной погруженности в себя) и мании (возбужденности, бреда) были частью единого маниакально-депрессивного цикла.

Хорошо известная медикам близость этих двух болезней нередко обыгрывалась в новеллах По. Огюст Дюпен, как и Родерик Ашер, неожиданно становится как бы отрешенным: «...Пустой, ничего не выражающий взгляд его был устремлен куда-то вдаль, а голос, сочный тенор, срывался на фальцет и звучал бы раздраженно, если бы не четкая дикция и спокойный тон» («Убийства на улице Морг», 387). Наблюдающий за ним герой-рассказчик вспоминает старинное учение о двойственности души и одновременно называет причуды своего друга «следствием перевозбужденного, а, может быть, и больного ума» (387). Апатия сменяется возбуждением у старика в «Человеке толпы». Герой «Золотого жука», Уильям Легран, «заражен (infected) мизантропией и страдает от болезненного состояния ума, впадая попеременно то в восторженность, то в угрюмость» (605).

Заражение рассказчика

Похожая ситуация инсценируется в «Золотом жуке»: герой-рассказчик приезжает к своему другу, обеспокоенный его письмом. «Именно тон, каким было высказано это, и гораздо большее – очевидная *пылкость* его мольбы – не оставили мне места для колебаний» («Падение дома Ашеров», 248). «Что-то в тоне его записки сразу вселило в меня тревогу» («Золотой жук», 611). Рассказчик «Золотого жука» не сомневается в безумии Леграна. И даже пощупав пульс друга и убедившись, что «никакой лихорадки у него не было», он замечает: «Бывают болезни и без лихорадки» (613). Нервные заболевания, и манию в их числе, относили к разновидностям бреда без горячки: «...Нервическая горячность вновь пробудила и усилила мои недавние опасения» (611). Обеспокоенность рассказчика удваивается убежденностью старого негра Леграна Юпитера в том, что его хозяина укусил в голову жук. Герой не склонен разделять наивные представления негра, но и он приходит к выводу, что Легран «заразился [had been infected, 54] столь обычной у нас на Юге манией кладоискательства»

¹ Там же. С. 296.

(619). Наконец, сам эпиграф новеллы иронично отсылает к теме ядовитого укуса и заражения безумием: «Глядите! Хо! Он пляшет, как безумный. Тарантул укусил его...»

Однако найденный клад заставляет рассказчика поверить, что Легран не безумен, а его нервное возбуждение имело веские основания. Его самого охватывает лихорадочное напряжение, когда он помогает приятелю откапывать сокровище. Разумное начало торжествует и вознаграждается. Легран получает клад, рассказчик — долю сокровищ и историю о золотом жуке: «...Легран, который видел, что я сгораю от нетерпения и жажду получить разгадку этой поразительной тайны, принялся за рассказ, не упуская ни малейшей подробности» (624). Возбуждение проходит несколько трансформаций: герой с беспокойством наблюдает за нервным состоянием друга; сам временно «заражается» кладоискательской лихорадкой; испытывает нетерпение узнать «разгадку». Перед нами — постепенное рассеяние, нейтрализация «нервной болезни», на поверку оказавшейся мнимой: упомощательство — «лихорадка» — любопытство. Нервное возбуждение Леграна оправдывается и компенсируется как самой находкой, так и детальным, рациональным объяснением его причины.

В «Падении дома Ашеров» события развиваются по другому сценарию. По мере повествования герой-рассказчик начинает все сильнее испытывать на себе симпатическое действие нервного расстройства своего друга. Он пытается определить симптоматику болезни Ашера на материале его занятий искусством, в импровизированных надгробных плачах и полуабстрактной живописи¹ последнего отмечая черты «неуравновешенной, взвинченной мечтательности», «изоощренной фантазии», безумия и извращенности (254). Более того, совместные занятия музыкой и живописью, разговоры и чтение должны оказать терапевтическое действие. Именно так советует лечить меланхолию, например, шотландский врач Уильям Бьюкен, с «Домашней медициной» которого По был знаком².

Романтики охотно проецировали магнетические, симпатические свойства тела на искусство. Не только голос певца был способен «наэлектризовать театр», «волнами» передавая «потoki чувств» («the torrents of... sentiments»)³, но и поэтические строки, изреченные много лет назад, продолжают оказывать влияние с не меньшей силой. Как пишет П. Б. Шелли в «Защите поэзии» («A Defense of

¹ См. о предвосхищении Эдгаром По абстрактной живописи XX в.: Phillips H. W. Poe's Usher: Precursor of Abstract Art // Poe Studies, V, 1 (June 1979): 14–16.

² Buchan W. Domestic Medicine. L., 2d ed., 1785. Ch. XLIII: On Nervous Diseases.

³ Слова Клар Клермонт об итальянском певце Сгриччи. Leask N. P. Op. cit. P. 58–59.

Poetry», 1821) многие слова Данте таят в себе молнию, для которой пока не нашлось проводника («pregnant with the lightning which has yet found no conductor»)¹. Расстояние и время не препятствуют незримому «контакту» между художником и зрителем, поэтом и читателем; главное – это «проводник», наличие общего контактного поля, делающего возможным сам обмен.

При этом поэзия может наделяться целебными, терапевтическими функциями, как, например, поэзия Уильяма Вордсворта. Анализируя традиционный образ Вордсворта – врача-души, американский исследователь Пол Янквист показывает, что сам поэт был ничуть не менее озабочен физиологическим эффектом стихотворной речи. Опираясь на взгляды медика Джона Брауна, Вордсворт понимал поэзию как «возбуждение» (excitement) жизненных тканей тела, которое в одно и то же время оказывает стимулирующее и нормализующее действие на организм. «Стихийное излияние сильных чувств»², поэзия и волнует, и приводит «лирическое тело» в соответствие норме³.

Противоположностью врачевания было приписываемое искусству и, в частности литературе, пагубное действие, в том числе и «инфицирование». Немецкие трагедии, согласно Вордсворту, заслуживают порицания; возбуждая, они не утоляют жажды. Еще Чарльз Мэтьюрин метафорически писал о чумном корабле немецких готических романов («the plague ship of German letters»), контрабандно доставляющем в Англию свою «заразную» продукцию⁴. Действие романов сравнивалось с вредным влиянием опиума на человеческое тело⁵; по странной иронии, об эффекте ночного кошмара («nightmare») или опиумных чар («the spells of opium») рассказов самого По будет писать его недоброжелатель Руфус Грисуолд⁶.

В «Падении дома Ашеров» По драматизирует переход от терапевтической, целебной силы искусства к прямо противоположной. Движимый лучшими намерениями герой-рассказчик неожиданно

¹ Shelley P. B. A Defense of Poetry. English Essays: from Sir Phillip Sydney to Macaulay. The Harvard Classics. In 50 v. V. 27. N.Y.: P. F. Collier & Son. 1909–14. P. 29.

² Вордсворт У. Предисловие к лирическим балладам // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 263.

³ Younquist P. Op. cit. P. 33.

⁴ Цит. по: Fisher B. F. Playful «Germanism» in Usher // Ruined Eden of the Present. Hawthorne, Melville, and Poe. Critical Essays in Honor of Darrel Abel. Eds. G. R. Thompson and V.L. Lokke. P. 358.

⁵ См. статью с красноречивым названием «Исповедь любителя романов» («The Confessions of a Novel Reader») в «Сазерн литерари мессенджер»: Southern Literary Messenger, (March 1839): 179–193.

⁶ Griswold R. The Memoir // The Works of the Late Edgar Allan Poe with Notices of his Life and Genius. Eds. N. P. Willis, J. R. Lowell, and R.W. Griswold: In 3 v. V. 3. P. xxxi–xxxii.

начинает испытывать странный эффект, производимый на него искусством друга. «Надгробные плачи» Ашера будут «вечно» звучать у него в ушах тогда, как его память болезненно [painfully, 236] хранит «некую удивительную извращенную вариацию на тему безумной мелодии из последнего вальса фон Вебера» (254). Напомним, что один из симптомов недуга Ашера – «болезненное состояние слухового нерва, делавшего для страдальца невыносимой всякую музыку, за исключением некоторых звучаний струнных инструментов» (255).

Изучая картины, написанные Ашером, рассказчик испытывает «невыносимый ужас, столь напряженный, что и тени его... не ощущал при созерцании безусловно блестящих, но все же чересчур конкретных грез Фюзели» (254). Описывая одно из полотен – изображение склепа – он отмечает раздражающую его резкость освещения: «По склепу лился поток резких лучей, заливая его жутким и неуместным сиянием» (255). Как мы знаем, одним из симптомов болезни Ашера была светобоязнь: «Свет, даже тусклый, терзал ему глаза» (252). Основная черта художественных произведений Ашера – это их суггестивность: «...из его картин (как живо ни стоят сейчас предомно их образы) я тщетно пытался извлечь более, нежели малую долю, поддающуюся словесному выражению» (254). «Мазок за мазком» [touch by touch, 236] надеясь «зыбкостью», полотна Ашера вселяют в его друга «дрожь, тем более трепетную, что необъяснимую» (254). И в этом также он бессознательно отмечает в себе симптом нервного заболевания Родерика – «постоянную дрожь», которую невозможно унять (251). Ашер передает дрожь-озноб-трепет полотну, который в свою очередь передается телу реципиента.

Музыка, исполняемая больным, написанные им картины становятся идеальными проводниками «инфекции». Симптомы заболевания переходят от Ашера к герою-рассказчику. Авторитетная дистанция по типу отношений: врач / пациент – скоро сменяется опасной близостью: «И по мере того, как наша близость росла и росла, все глубже допуская меня к тайникам его души, тем с большею горечью сознавал я тщетность любой попытки развеселить [его] душу» (253–254). Вместо того, чтобы определить диагноз и вылечить друга-пациента («рассеять уныние», 253), герой сам подхватывает инфекцию волнения и страха: «Неудивительно, что его состояние ужасало и заражало [infected, 241] меня. Я чувствовал, что мною медленно и неумовимо овладевает неистовое влияние его фантастических, но властных кошмаров» (260).

«В полной мере» герой-рассказчик ощущает на себе «власть подобных ощущений» через несколько дней после мнимой смерти и погребения леди Маделины в одном из бесчисленных склепов дома

(260). Оставшись наедине в готической спальне, расположенной непосредственно над склепом, где погребена сестра Ашера, герой не может уснуть из-за странной нервозности, беспричинного беспокойства, внезапно охватившего все его существо: «Сон и не приближался к моему ложу, а часы текли и текли. Я старался отогнать рассудком охватившую меня нервозность» (260). Его состояние обнаруживает все симптомы нервного заболевания. «Неудержимый озноб постепенно пронизал меня всего... инкуб беспричинной тревоги сдавил мне сердце. Задыхаясь, я... приподнялся на подушках» (260). Рассказчик задыхается, ему не хватает воздуха – в то время, как за окнами бушует гроза; под ее «дыханием» рывками раскачиваются и беспокойно шуршат вокруг столбов кровати «изодранные темные драпировки» (260). Беспокойные движения драпировок созвучны внутреннему состоянию героя – его нервному возбуждению и тревоге. Можно сказать, что они *выражают* состояние рассказчика, как своего рода проекция вовне, и одновременно его усиливают: герой отчасти объясняет свою нервозность «мрачной обстановкой спальни» (260).

«...Пристально всматриваясь в густую тьму спальни, [я] прислушался – не знаю, почему, разве что бессознательно – к неким тихим и зыбким звукам, неведомо откуда с большими перерывами доходившим ко мне, когда буря притихала» (260). Абзацем выше герой-рассказчик описывает, как Ашер «с видом глубочайшей поглощенности сидел, уставясь в одну точку, будто прислушиваясь к некоему воображаемому звуку» (260). Он относит поведение своего друга к «необъяснимым выходкам безумия»; слова «будто» (*as if*) и «воображаемый» (*imaginary*) подчеркивают неразделенность переживаний двух героев: «я» не слышу, значит он «воображает», что слышит [241]. Теперь, в точности повторяя действия больного – всматриваясь в темноту комнаты и прислушиваясь к неясным звукам, герой-рассказчик, тем не менее, не отдает себе в этом отчета: «не знаю почему, разве что бессознательно». Не в силах справиться с охватившим его «необъяснимым и непереносимым» (260) ужасом, он встает, торопливо одевается и начинает «стремительно» раскачивать «взад и вперед [*to and fro*, 241] по комнате» (260). Тем самым он повторяет движение драпировок: «*draperies... swayed... to and fro upon the walls*» [241]. Маятниковые раскачивания драпировок, шаги в такт этим раскачиваниям, «с перебоями» доносящиеся звуки – все это напоминает сердечный ритм, пульсацию, захватывающую все существо рассказчика и окружающее его пространство. Как и Ашер, он пытается заглушить звуки учащенной ходьбой: Ашер «бесцельно метался из комнаты в комнату – торопливо, неровным шагом» (259). Наконец, хозяин дома заходит в спальню героя-рассказчика «держа

лампу» — деталь, которая будет воспроизведена Эдгаром По в том же году в «Уильяме Уилсоне».

Итак, герой-рассказчик явственно, осязаемо чувствует признаки «крайнего нервного возбуждения» (251). И вместе с тем, его новое состояние описывается как внешняя, владеющая им сила: «я чувствовал, как мною медленно и неуловимо овладевает неистовое влияние его фантастических, но властных кошмаров» (260). Герой находится «внутри» собственного переживания точно так же, как находится внутри готической спальни дома Ашеро́в. Занять по отношению к себе авторитетную позицию наблюдателя-аналитика или диагноста, как прежде — по отношению к Ашеру, невозможно. «Я старался отогнать рассудком охватившую меня нервозность. Я пытался внушить себе, что многое, если не все, из ощущаемого мною порождено наводящим испуг влиянием мрачной обстановки в спальне... Но мои попытки были бесплодны. Неудержимый озноб постепенно пронизал меня всего» (260) (курсив везде мой. — А.У.). Атмосфера дома, мрачная обстановка спальни, «кошмары» Ашера обладают гораздо большей силой внушения, чем доводы рассудка.

Заражение героя-рассказчика совпадает с «кризисом» рассеянной в атмосфере родовой болезни Ашеро́в. Гроза, шум которой слышит герой-рассказчик, это не что иное, как конденсация туч, паров и выделений газа; явление, которое «породили омерзительные гнилостные миазмы озера» (261). «Но под огромными скоплениями вздыбленных паров... мерцал неестественный свет, рожденный выделением газа, что обволакивал дом» (261). Ашер, войдя в комнату рассказчика, рывком открывает окно: «Буйная ярость ворвавшегося вихря чуть не сбила нас с ног» (261). Приход больного друга заставляет героя-рассказчика вспомнить о своих обязанностях «терапевта»: «Вам не надобно — вы не должны это видеть, — дрожа, сказал я Ашеру и с дружеской настойчивостью увел его от окна и усадил. — ... Давайте закроем окно — воздух очень холодный и для вас опасный» (261). Рассказчик «с дружеской настойчивостью» отводит Ашера от окна — сам «дрожа».

«Его сердце — висящая лютня...»

Странная, неестественная гроза, охватившая поместье Ашеро́в, представляет собой воплощение таинственной силы болезни, ее внутренней энергии, направленной на разрушение тела — индивидуального (Ашера) и родового (Дома). Не случайно гроза буквально

отнимает у Ашера последние жизненные силы: он сидит, раскачиваясь на кресле из стороны в сторону, «плавно, но постоянно и единообразно» (263), глаза его широко раскрыты и неподвижны; с застывшим, каменным лицом он смотрит прямо перед собой. Бессилие Ашера только подчеркивает подвижность и живость туч: «подобно живым существам, метались они, сталкиваясь, но не уносясь вдаль» (261). Сверхъестественный блеск его глаз [*luminousness of his eye*], 241] гаснет – тогда, как в воздухе мерцает свет, порожденный выделением газа [*light of a faintly luminous... exhalation*], 242]; энергичная сжатость его свинцового [*leaden*], 235]¹ голоса сменяется дрожью – в то время, как окружающее пространство буквально заряжено, насыщено энергией: гроза описывается как «электрическое явление» (261).

Заражение предполагает вовлечение: герой-рассказчик читает Ашеру вслух рыцарский роман², чтобы скоротать «ужасную ночь» (261), не подозревая, что по мере чтения сам он окажется невольным участником драматической развязки. Функция героя-рассказчика двойственна: он – читатель готического романа и одновременно «медиум», посредством которого осуществляется «энергообмен» в рассказе. Читая, он доходит до эпизода, когда рыцарь Этельред врывается в «обиталище пустытника»: рыцарь «с силою» рванул, дернул и начал крушить дверь, так «что гул, треск и грохот разбиваемой двери прокатился по всему лесу» (262). Однако треск прокатился не только по лесу, но и по замку: рассказчик слышит «нечто, по точному своему подобию могущее быть эхом... именно того треска и грохота, что с такими подробностями описал сэр Ланселот» (262). Не удивительно, что рассказчик приписывает странный звук грозовому шуму: «...При лязге оконных задвижек и обычном смешанном шуме все возрастающей грозы тот звук сам по себе, конечно же, ничем не мог бы заинтересовать или обеспокоить меня» (262). Но и в читаемом романе имеет место гроза: «Этельред... чувствуя, как льет дождь, и опасаясь, что гроза усилится, поднял палицу и скоро проломил дверные доски» (262). Треск, который слышит герой-

¹ Вспомним, что и атмосфера – свинцового оттенка.

² Вставной текст рассказа – фрагмент «романа» о рыцаре Этельреде – всегда был предметом пристального внимания критиков. В пределах только одного сб. *Twentieth Century Interpretation of «The Fall of the House of Usher». A Collection of Critical Essays* (Ed. T. Woodson. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969) можно встретить самые различные и подчас взаимоисключающие интерпретации данного фрагмента и его связи с основным повествованием, начиная от психоаналитических (М. Бонапарт) и символических (Л. Шпитцер) и заканчивая версией Д. Абеля о том, что основной и вставной текст соотносятся друг с другом чисто механически. Abel D. Key to the House of Usher. P. 53).

рассказчик, слышит и узнает Ашер, – это треск ломаемого Маделиновой гроба. Гроза словно «размывает» границы между пространством чтения и читаемым романом, основным и вставным текстом, наделяя силой всесокрушающего Этельреда немощную Маделину¹.

Герой-рассказчик продолжает чтение. Рыцарь, ворвавшись в обитель пустынника, убивает дракона, который «испустил свой чумной дух с воплем столь гнусным и пронзительным, что Этельреду пришлось закрыть себе уши ладонями от мерзкого крика» (262–263). И тотчас герои слышат «тихий и несомненно далекий, но резкий, долгий, то ли крик, то ли скрежет» (263) – скрежет железной двери склепа. Можно предположить, что чумное дыхание дракона [«the pesty breath», 243] – это дыхание болезни, которой заражен дом. «И тогда рыцарь, избежав свирепой ярости дракона, подумал о медном щите, ныне расколдованном, с коего спали чары... Щит... пал к его ногам на серебряный пол с оглушительным, устрашающим и звонким лязгом» (263). В тот же миг герой-рассказчик слышит «далекий, гулкий, явно приглушенный лязг» (263). «Полностью утратив самообладание, я вскочил на ноги; но Ашер по-прежнему не переставал раскачиваться. Я кинулся к его креслу...» (263–264). Герой-рассказчик кладет Ашеру руку на плечо, и его прикосновение получает силу электрического заряда: «...Как только я положил руку ему на плечо, он содрогнулся с головы до ног» (264).

Мотив передачи энергии через прикосновение нередко встречается в романтических текстах. Приведем два примера из американской литературы. Герои «Алой буквы» (*The Scarlet Letter*, 1850) Готорна, пастор Артур Диммсдейл, Эстер Прин и их дочь Перл случайно встречаются ночью на эшафоте, где Эстер подвергалась публичному наказанию за прелюбодеяние. Диммсдейл предлагает Эстер взойти на помост:

Она молча взошла по ступеням и остановилась на помосте, держа за руку маленькую Перл. Священник нащупал другую ручку ребенка и взял ее. И в тот же миг ему показалось, что стремительный поток новой жизни, совсем иной, чем его собственная, хлынул в его сердце и заструился по жилам, как будто мать и ребенок передали свое жизненное тепло его полуюкоченевшему телу. Все трое составляли как бы единую электрическую цепь (electrical chain)².

¹ Л. Шпитцер, рассматривая вставной текст рассказа как символ победы жизни и воли к жизни над смертью, называет леди Маделин последним героем рода Ашеров, Этельредом в женском образе (female Ethelred). Spitzer L. A Reinterpretation of «The Fall of the House of Usher» // Ibid. P. 59.

² Готорн Н. Алая буква; Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома. М.: Худ. лит., 1990. С. 142.

«Цепь» символизирует связь между героями, прежде всего телесную, кровную (Артур – виновник наказания Эстер Прин и отец Перл), но одновременно – это и порука вины, общность умалчиваемой тайны. Мотив «заряженного» энергией касания доминирует в стихотворении Уолта Уитмена «О теле электрическом я пою»: «Побывать среди других, коснуться кого-нибудь, / Обвить рукой слегка его или ее шею лишь на миг – иль этого мало?»¹ «Через простейшее чудо наложения рук (Я... делаю священным все, чего касаюсь и что касается меня) скованность обретает подвижность, обреченность становится свободой – происходит “электрификация” всего и вся, что трудно назвать иначе, как земной трансценденцией», – пишет, анализируя этот образ, Т. Д. Венедиктова². Касание вовлекает тела в отношения обмена, непрерывного тактильного контакта.

В «Падении дома Ашеров» герой-рассказчик и Ашер начинают представлять собой звенья электрической цепи, по которой «нервная энергия» перемещается от одного тела к другому. Как гласит эпиграф к рассказу из Беранже:

Son coeur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il résonne.

(Его сердце – висящая лютня.
Коснешься – и оно зазвучит.)

Эти строки в контексте рассказа По получают новое значение, отсылая к образу натянутых до предела нервов Ашера. Прикосновение равносильно короткому замыканию. Оно выводит Ашера из транса и заставляет «тихо, торопливо, бессвязно, как бы не сознавая моего присутствия», говорить. Ашер рассказывает о том, как они положили Маделину в могилу живой, как он слышал ее первое слабое движение в гулком гробу – и не смел говорить, как сестра его, наконец, взломала гроб и вырвалась из склепа. Общность героев «Падения дома Ашеров» – это общность соучастников преступления, захваченных одной и той же нервной горячкой безумцев:

«Безумец! – тут он яростно прынул на ноги и пронзительно закричал, как бы с надсадою извергая душу. – *Безумец! Говорят вам, что сейчас она стоит за дверью!*» (курсив автора). И, точно сверхчеловеческая энергия его слов обладала силою заклинания, огромные старинные ство-

¹ Уитмен У. О теле электрическом я пою (Пер. – М. Зенкевича) // Уитмен У. Листья травы. М.: Худ. лит., 1982. С. 104.

² Венедиктова Т. Д. «Body Electric»: Уолт Уитмен» как культурный конструкт // Круглый стол. Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель. Иностранная литература. 2007, № 5. С. 257.

ры, на которые он указывал, тотчас же начали медленно раскрываться наружу, разверзая свой тяжкий эбеновый зев. Это было делом грозового порыва (264) (курсив мой. – А.У.).

Родерик Ашер, как и Маделина, наделяется сакральной силой (энергией) грозы. Крик Ашера, подхваченный грозой, открывает тяжелую дверь. Перед нами мотив «материальной силы слов», которые обладают способностью создавать, разрушать, заклинать, связывать воедино. «Разве каждое слово – не импульс, сообщаемый воздуху?» – спрашивает герой рассказа По «Сила слов» («The Power of Words», 1845: 834)¹.

Благодаря циркуляции энергии в текстовом пространстве рассказа, «бестелесная» Маделина (незримый дух, тень дома Ашеров) получает телесную мощь Этельреда: «Не слышу ли я ее поступь на лестнице? Не чую ли тяжкое, странное биение ее сердца?» – спрашивает Ашер (264). Бездыханная, она обретает свирепое дыхание грозы [«a fierce breath of the whirlwind», 245]². «Один миг она стояла на пороге, дрожа и шатаясь» [trembling and reeling to and fro upon the threshold, 245]. Последнее ощущение рассказчика в новелле – это головокружение: «my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder» [245]. Совпадение двух слов «reeling to and fro» и «my brain reeled» – заключительный штрих, указывающий на тайное взаимодействие тел в рассказе. Падение дома как результат объятия-схватки – это исход сверхчеловеческой энергии, охватившей его обитателей, и одновременно – очищение от болезни через гибель.

«Сгущаясь» до атмосферы, обволакивающей поместье Ашеров, наследственный недуг – крайнее нервное возбуждение и патология органов чувств – передается не только из поколения в поколение, но и, как мы увидели, от тела к телу. Болезнь проникает через «атмосферу», внушается рассказами Ашера, музыкой и картинами. И тем не менее, определить точно, как распространяется зараза, каким образом и по каким невидимым каналам она переходит от Родерика к его другу невозможно. Герой-рассказчик не в силах поставить точный «диагноз» Ашеру, ни тем более определить природу охвативших его самого переживаний: «Я чувствовал, что дышу атмосферой скорби»; «не удивительно, что его состояние заражало меня»; «мно-

¹ Любопытно то, что По подписывал псевдонимом Ланселот Каннынг (вымышленный автор готического романа) важный для него текст – стихотворный эпиграф к журналу «Стилос», проспект которого был написан им в 1843 г. В эпиграфе говорится о «железном перо» (iron pen), которым автор чертит слово «Истина». На это совпадение первым обратил внимание Бертон Поллин. Pollin B. Op. cit. P. 207–213.

² Наблюдение Д. Хэллибертона: Halliburton D. E. A. Poe. A Phenomenological View. P. 292.

гое, если не все, из ощущаемого мной порождено... влиянием мрачной обстановки». Поскольку в «Падении дома Ашеров» мы видим все исключительно в перспективе героя-рассказчика, отчасти самоотождествляясь с ним или вставая на его – сначала предельно нейтральную – позицию, мы тем сильнее испытываем эффект вовлечения. Повествователь подхватывает бациллу страха или нервной горячки в ходе рассказывания, и потому складывается впечатление, что заражение захватывает все уровни текста; заразительная энергия (еще раз воспользуемся этим модным в романтическую эпоху словом) претерпевает любопытную трансформацию при переходе от персонажа к рассказчику, от тела к тексту. Рассказывание оказывается способом *внушения* психосоматического переживания.

«Шелковый тревожный шорох...»

Яркий пример работы механизма «заражения» можно увидеть и в «Лигее». Напомним, что после смерти первой жены герой-рассказчик оформляет интерьер спальни, предназначенный для леди Ровены. При этом он движим как воспоминаниями о Лигее, ее царственном величии и «медузовой» красоте, так и опиумными фантазиями и грезами: «Я стал покорным рабом опиума, и мои труды и приказания заимствовали окраску моих видений» (200). Интерьер спальни выражает душевное состояние героя-рассказчика; его «бредовые» видения воплощены «в роскошных и фантастических драпировках, в угрюмых египетских изваяниях, в хаосе карнизов и мебели, в сумасшедших узорах толстых парчовых ковров» (200). Не удивительно, что Ровена, заключенная в убранной подобным образом спальне, внезапно заболевает: «Лихорадка, ее изнурявшая, лишала ее покоя по ночам; и в болезненной полудремоте она говорила о звуках и движениях внутри и вокруг башни, порожденных, как я заключил, ее расстроенным воображением, а быть может, фантазмагорическим видом самого помещения» (202). Рассказы Ровены о таинственных звуках и движениях в спальне воспринимаются героем как нездоровый, горячечный бред.

Как-то ночью, к концу сентября, она повела речь об этом мучительном предмете, более обычного пытаюсь направить на него мое внимание. Она только что очнулась от непокойной дремоты, а я следил за чертами ее изможденного лица со смешанным чувством нетерпения и неясного испуга... Она приподнялась и заговорила напряженным тихим шепотом

о звуках, что *тогда* слышала она, но не я; о движениях, что *тогда* видела она, но не я (203).

Герой-рассказчик пытается успокоить больную, приводя вполне рациональные объяснения таинственного феномена: «Ветер с шумом колыхал драпировки, и я хотел показать ей (чему, признаться, не *вполне* верил сам), что именно от него возникают почти неслышные вздохи и едва уловимые изменения арабесок» (203). Как и в «Падении дома Ашеров», между героем-рассказчиком и больной (больным) существует дистанция: звуки, которые «я» не слышу, — это звуки «воображаемые», не существующие в объективной реальности.

В течение недуга Ровены усиливается ее «нервная раздражительность»; она говорит о вздохах и движениях «все чаще и настойчивей» (203). И постепенно герой-рассказчик «заражается» тревогой от новобрачной; аффект страха передается от одного тела к другому, как заразительная нервная лихорадка: «Я тревожно взирал на расставленные по углам саркофаги, на различные узоры драпировок и на извивы многоцветных огней в светильнике над головой» (204). Ровена умирает, и до героя-рассказчика со стороны смертного одра доносятся неясные, едва уловимые звуки — вздохи-дыхания. Повествование героя о своих собственных внутренних переживаниях, опосредованное рассказом о заражении и болезни леди Ровены, получает дополнительную силу внушения.

Заражение становится идеальным аналогом художественной *суггестии* — рассказывания-внушения. Рассказ, в понимании По, должен непременно оказывать влияние на читающего, изменять его внутреннее состояние, подвергать микровоздействию на уровне восприятия. «Заразиться» читая — значит испытать на себе задуманный автором эффект. Читающий — помимо своей воли — оказывается вовлеченным в круг переживаний героев, почти как рассказчик «Падения дома Ашеров»; рассказ, как и болезнь, нарушает границу приватности. При этом читатель уже не может определить, где заканчивается тонкий расчет автора, художественное мастерство и начинается чара, суггестивная сила текста.

Об опасностях чтения

Популярная писательница и современница По, Элиза Лесли опубликовала в модном альманахе рассказ под названием «Книга о

привидении» («The Ghost Book»)¹. Мальчик с «говорящим» именем Калёб² находит на кухне рукописную книгу, оставленную квартировавшим у его родителей школьным учителем, Оррином Лумисом. Калёб показывает книгу друзьям, и они отправляются на заброшенную конюшню ее читать. В рукописи, написанной от лица самого учителя, повествуется о таинственном призраке. Призрак преследовал Лумиса, пока он жил в городке, снимая комнату то в одном доме, то в другом. По ходу чтения мальчики с ужасом понимают, что речь идет о домах их родителей, в которых попеременно квартировал рассказчик. Волнение нарастает: вот-вот – и твой дом окажется домом с привидением! Наконец, учитель «добирается» до конюшни, где сидят мальчики. Однажды вечером он пришел сюда почитать новую книгу. Наступают сумерки: учитель подставляет страницу под сочащийся из щели свет, сгорая от нетерпения узнать конец. Темнеет, но он все равно силится разглядеть написанное:

«Неожиданно я услышал странный, потусторонний звук, доносящийся из темного угла конюшни. Я прислушался – и услышал его снова – на этот раз, как мне показалось, он был еще ближе. А теперь мне нужно собраться с духом, чтобы поведать о том, что было дальше – ибо холодный пот выступает у меня на лбу – перо дрожит в руке – ужасы моей истории только начинаются».

Испуганный звуком собственного голоса, Герман Брукс еле читал.

«Пойдемте отсюда, – сказал Стэйси, с опаской оглядываясь вокруг, – это то самое место – та самая конюшня». Но тотчас вслед за этим они услышали три удара в дверь – крик ужаса разом вырвался у всех мальчиков³.

Дети, сидя в «той самой конюшне», читают об учителе, здесь же читавшем книгу, но вынужденном прерваться из-за вторжения сверхъестественного. Стук в дверь прерывает и чтение рукописи. Перед испуганными мальчиками предстает сам учитель, некоторое время назад, при таинственных обстоятельствах, покинувший эти края. «— Это его дух, – закричал Калёб Роуэн, – это его дух – он мертв – он вернулся за своей книгой!»⁴ Выясняется, однако, что это не дух и не призрак, а Оррин Лумис собственной персоной. Учитель был проездом в городе: проходя мимо конюшни, он услышал голоса

¹ Полностью рассказ называется «Книга о привидении. История прошлого столетия» («The Ghost Book. A Story of the Last Century» by Miss Leslie). Тем самым автор подчеркивает его принадлежность к готическому жанру ушедшей эпохи.

² Аллюзия на известный готический роман Уильяма Годвина «Приключения Калёба Уильямса» (*The Adventures of Caleb Williams*, 1794).

³ Leslie E. *The Ghost Book. A Story of the Last Century* // *The Gift: A Christmas and New Year Present for*, 4 (1840): 307–308.

⁴ *Ibid.* P. 308.

своих учеников и понял, что они читают черновик повести, потерянный им перед отъездом. Лумис убеждает мальчиков, что они ошибочно приняли вымысел за правдивое изложение событий, поучительная новелла мисс Лесли получает счастливую развязку.

Перед нами пример истории с «объясненным сверхъестественным» – жанр, особенно популярный в англоязычной готической традиции. Примечателен не сюжет новеллы, довольно банальный, и даже не мотив взаимоналожения читаемого и реально происходящего (который По использовал в «Падении дома Ашероу»), но скрытый идеологический подтекст. Калекб находит книгу в кухонном погребеке – среди старых коробок и испорченных вещей: чайников без носика, кофейников без ручек, разбитых дуршлагов, сломанных сит. Как и прочие вещи, рукопись – с дефектом: несколько страниц вырвано, оставшиеся – испачканы чернилами. И самое главное: в ней не хватает начала, где полагается быть морали, а значит и вводной «рамки», поясняющей вымышленный характер рассказываемого. «Жуткий» эффект, который книга производит на читателей, прямое следствие ее дефектности. Спутать вымысел и реальность можно только в отсутствие авторского напутствия и наставления.

Встречая Калеба с книгой, мальчики спрашивают: «Что ты принес нам – леденец или имбирный пряник, испеченный по новому рецепту?»¹ Выясняется, что и сам Калекб отправляется в погребок за альманахом с рецептом черничного пудинга или тыквенного пирога, а вместо этого находит рукопись². Рассказ должен приносить читателю удовольствие, сравнимое с гастрономическим: Элиза Лесли, напомним, была автором популярных кулинарных книг. Альманах «Гифт», который она редактировала и где был напечатан рассказ, проводил вполне определенную издательскую политику. Подаренная книга («gift» по-английски «подарок») должна радовать читателя и своим внешним видом (обложкой, иллюстрациями, форматом), и развлекательно-поучительным содержанием. Книга, найденная Калекбом, представляет собой полную противоположность альманаха: вырванные страницы, кляксы и сделанные от руки пометки напоминают читателю о том, что сам-то он держит в руках изящный томик; чтение становится во всех отношениях приятным времяпровождением. «Я» читаю страшную историю, не забывая о том, что она вымышлена.

Иной была политика романов и «рассказов ощущений», публикуемых трехпенсовыми изданиями или приложениями и часто рас-

¹ Ibid. P. 294.

² Ibid. P. 296.

считанных на самый непритязательный вкус. Авторы следовали принципу, удачно сформулированному Мэри Шелли в предисловии к «Франкенштейну»: «...Я решила сочинить... такую повесть, которая обращалась бы к нашим тайным страхам и вызывала нервную дрожь; такую, чтобы читатель боялся оглянуться назад; чтобы у него стыла кровь в жилах и громко стучало сердце»¹. Джон Нил еще более эксплицитен:

Читатель! Есть истории, которые рассказывают лежа в траве, как заметил один из наших прекрасных поэтов. Моя история не такова. Твоя рука должна лежать на рукоятке кинжала. Твое сердце должно с силой стучать о твои ребра, дыхание – стать прерывистым и тяжелым. Ты мужчина? Я узнаю об этом по тому как ты дышишь, следуй за мной. Ты женщина? Можешь ли ты рыдать о виновных и безутешных? О соблазненных – слабых – кающихся, несчастных? Если нет, остановись, закрой книгу. Она не для тебя. Одно твоё касание оскверняет её².

Неспособность читателя или читательницы на (со)переживание, выражаемое через сердцебиение, дрожь, тяжелое дыхание, слезы, приводит не только к непониманию, но и к профанации, осквернению «магнетически» действующей книги.

Эдгар По, активно публикуя в «Гифте» и подобных ему благопристойных изданиях «рассказы ощущений»³, занимал иронически-двойственную позицию. В его понимании переживание, внушенное литературным произведением, неизменно должно быть сопряжено с чувством удовлетворения / удовольствия от прочитанного. В то же время желание угодить сочеталось у По с тайной мстительностью по отношению к здоровому прагматизму читающей публики. Как было убедительно доказано Т. Д. Венедиктовой, «тема мести устойчиво фигурирует в рассказах По, – практически во всех случаях она связана с идеей “сверхкомпенсации” за недостающее признание, отсутствующее понимание»⁴. Рассказывание-инфицирование, понимаемое, разумеется, метафорически и не без доли самоиронии, может служить одним из тонких и изощренных способов литературной мести и – одновременно выражать тайное желание непосредственного влияния на читателя, перехода границы между реальностью и вымыслом.

¹ Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. СПб.: Азбука, 2000. С. 25.

² Neal J. Logan. A Family History. Philadelphia: Carey and Lea, 1822. P. 137.

³ Один из самых замечательных, на наш взгляд, примеров – это рассказ По «Бочонок амонтильядо», опубликованный в женском журнале «Годиз лэдиз бук», в обрамлении сентиментальных стихотворений, модных нот и иллюстраций. Godey's Magazine and Lady's Book, 33 (Nov., 1846): 216–128

⁴ Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски. С. 185.

Как пример «заразного» текста мы предлагаем прочесть «Преждевременные похороны» По – классический образец «рассказа ощущений» и одновременно пародию на него. Рассказ посвящен погребению заживо – теме, которая в то время все еще находилась в центре общественного внимания. По словам Филиппа Арьеса, «кажущаяся смерть потеряла свою власть над человеческим воображением» только на исходе XIX в. «Нарастание» и пик страха Арьес относит ко второй половине XVIII – первой половине XIX вв.¹ Как доказывает Джеральд Кеннеди, По в рассказах с этим мотивом выражал не столько личные страхи, сколько массовый психоз, заимствуя материал из многочисленных газетных публикаций².

Последним объясняется построение «Преждевременных похорон». Герой-рассказчик в самом начале приводит целый ряд «достоверных» случаев погребения заживо. В Балтиморе адвокат открывает фамильный склеп, и на него падает скелет его жены в полуистлевшем саване: несчастная была погребена заживо, она очнулась и умерла от ужаса – стоя. Молодой человек раскапывает могилу возлюбленной, чтобы взять себе локон на память, и девушка открывает глаза. Крестьянин слышит толчки на могиле офицера, могилу разрывают и находят офицера сидящим в гробу. Наконец, врачи похищают труп, и мертвец оживает на операционном столе.

Как было установлено биографами По, почти каждая рассказанная история была взята им из сенсационных газетных статей и переработана³. «Газетный» характер «случаев», с одной стороны, производит эффект достоверности, с другой – цитатности: создается впечатление, что повествователь располагает газетные вырезки в текстовом пространстве своего рассказа. Перед нами – внимательный и увлеченный читатель газетных материалов и готических «рассказов ощущений». Чтобы убедиться в популярности темы преждевременного погребения, достаточно вспомнить рассуждения

¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. С. 337.

² Kennedy G. J. Poe and Magazine Writing of Premature Burial // Studies in the American Renaissance. Ed. J. Myerson. Boston: Twayne Publishers, 1978.

³ Источник балтиморской истории – газетный рассказ Buried Alive: An Owe True Story // Southern Literary Messenger, 3 (June, 1837); истории о погребенной девушке – The Lady Buried Alive // The Casket, 2 (Sept., 1827); истории об Эдуарде Степлтоне – блэквудская публикация The Buried Alive // Blackwood's Edinburgh Magazine, 20 (Oct., 1821). Приводится по Kennedy G. J. Ibid. P. 165–177.

«мистера Блэквуда»: «“Живой мертвец!”¹ – отличная вещь! Там описаны ощущения одного джентльмена, которого похоронили, прежде чем он испустил дух, – бездна вкуса, ужаса, чувства, философии и эрудиции. Можно поклясться, что автор родился и вырос в гробу» («Как писать рассказ для Блэквуда», 211).

Более того, почти каждая история удивительным образом отсылает к рассказам самого мистера По, тоже опубликованным в газетах или журналах. Образ истлевшего стоя трупа мы встречаем в «Черном коте»; преждевременно погребенная Маделина Ашер в саване падает на грудь своего брата, как жена балтиморского адвоката – на грудь мужа. Герой «Береники» раскапывает могилу заживо похороненной невесты, правда вместо того, чтобы отрезать волосы, он вырывает ей зубы (гротескное снижение мифа о Волосах Вероники). На операционном столе «оживает» герой «Без дыхания» мистер Духвон (35). Описывая воображаемые муки погребения заживо, герой-рассказчик «Преждевременных похорон» упоминает «Червя-Победителя» («его не увидишь, но он уже осязаем», 714) – явная аллюзия к «Лигейе».

В начале рассказа герой рассуждает о том, что литература не может «узаконить» подобные сюжеты; писателю следует не выдумывать их, а брать из реальности. Тем не менее, приводимый им самим фактический, достоверный материал граничит с литературным. В дальнейшем рассказчик признается, что зачитывался «заупокойной риторикой» вроде «Ночных дум» Юнга (721) и «все твердил об “эпитафиях, гробницах и червях”» (716). Среди любимых авторов героя оказывается и автор «Домашней медицины» Уильям Бьюкен. Наряду с газетными историями герой-рассказчик читает «книги по медицине» (721). Последнее неудивительно: ведь в каждой приведенной им истории речь идет о медицинской оплошности, ошибке; в одном из «случаев» — с артиллерийским офицером — ошибка совершается дважды, и второй раз с фатальным исходом. Несовершенная медицинская практика и «неприличная» поспешность в захоронении (712) приводит к страшным последствиям.

Как выясняется, герой-рассказчик сам страдает «приступами» каталепсии (715)². Герой подробно описывает симптомы болезни и

¹ По мнению Дж. Кеннеди, под «The Dead Alive» По имеет в виду публикацию *The Buried Alive // Blackwood's Edinburgh Magazine*, 20 (Oct., 1821).

² В одной газетной публикации приведен перечень болезней, вызывающих «временную приостановку жизни»: «Asphyxia, Hysterics, Lethargy, Hypochondria, Convulsions, Syncope, Catalepsies, excessive loss of blood, Tetanus, Apoplexy, Epilepsy, and Ecstasy» (удушье, припадки истерии, летаргия, ипохондрия, конвульсии, обморок, каталепсия, сильная потеря

свои ощущения. И хотя он подчеркивает, что «внешние признаки и приметы болезни изучены вполне», а его «собственный случай не прибавит ничего существенного к описаниям этой болезни в медицинской литературе» (715), катаlepsия представляется ему таинственным, до конца не изученным недугом. И прежде всего потому, что «возбудители», «причины предрасположенности к ней все еще не выяснены» (715).

«Достоверные» истории оказываются, таким образом, прелюдией к описанию личного опыта и переживания. Герой-рассказчик – прямой кандидат в живые мертвецы: «Несчастливого, у которого первый приступ окажется – как иногда и случается – исключительным по силе, почти наверняка препроводят в могилу живым» (715). Кульминация рассказа – это погребение заживо самого героя-рассказчика. Однажды он просыпается после катаleптического приступа – и оказывается в кромешной тьме; его челюсть обвязана, как у покойника, и гробовая доска находится в шести дюймах от его лица. Неподдающаяся крышка гроба, резкий запах сырой земли – все это убеждает героя в том, что его к тому же похоронили не в семейном склепе, а в «плохонькой» могиле: «зарыли... как собаку» (720).

Из читателя «рассказов ощущений», публикуемых в газетах, рассказчик постепенно превращается в очевидца, а по логике «мистера Блэквуда» – и в потенциального автора. Погребение заживо, тем не менее, оказывается обманом чувств:

Как только эта страшная мысль проникла в сознание, я снова закричал что было мочи. И на этот раз – во весь голос. Долгий, дикий, немолчный крик, вопль смертельной муки отдался по всему царству подземной ночи.

- Эй! эй, ты, – отозвался чей-то грубый голос.
- Что еще за чертовщина? – произнес второй.
- А ну, вылезай! – сказал третий.
- Что ты орешь как резанный? – проговорил четвертый, и тут меня схватили, рванули безо всяких церемоний... (720)

Как выясняется, на самом деле герой заночевал на шлюпе, и все его наваждение было следствием стесненного положения в узенькой каюте. Гроб оказался лежаком под палубой, повязка – шелковым платком, повязанным вместо ночного колпака; запах земли объясняется тем, что шлюп был гружен огородной землей (721).

Можно предположить, что По пародийно обыгрывает христианскую модель воскрешения Лазаря: герой символически переживает

крови, столбняк, апоплексический удар, эпилепсия и экстаз). *Burying Alive // The Casket*, 9 (Oct., 1834). Цит. по: Kennedy G. J. *Poe and Magazine Writing of Premature Burial*. P. 168.

смерть и избавляется от ее страха: «пока пытка моя длилась, она, без сомнения, ничуть не уступала мукам действительно попавшего в загробный мир... но нет худа без добра – та же встряска властно направила мои мысли по новому руслу» (721).

Рассказчик говорит, что он воспрянул духом, отправился пови-
дать свет и зажил деятельной жизнью. Ему даже стало «дышаться
вольней» (721). Более того, он не только вылечился, но и нашел при-
чину болезни, ее таинственных «возбудителей». Ими оказываются
книги по медицине (Бьюкен), «заупокойная риторика» (Юнг) и
«страшные басни», или, точнее, рассказы-страшилки: «bugaboo
tales» [268]. Рассказчик совершает сакральный акт очищения¹: сжи-
гает «заразные» книги. «Бьюкена я спалил. И больше не зачитывался
“Ночными думами” и никакой заупокойной риторикой, никакими
страшными баснями в том же роде» (721). После этого герой «навсе-
гда избавился от мрачных предчувствий» и от самой болезни: «как
рукой сняло и мою немочь» (721). Казалось бы, перед нами рецепт
излечения от страхов или рассказ с моралью. Вот к чему приводит
чтение ужасных историй о смерти, загробных тайнах и погребении
заживо! Не стоит «будить» «темную рать страхов перед потусторон-
ним»: «да починут они самым непробудным сном, иначе нам несдоб-
ровать» (721).

И, однако, в рассказе По есть подвох. Если мы внимательней
посмотрим на финал, то увидим, что мораль рассказа двусмысленна.
«I read no ‘Night Thoughts’ – no fustian about church-yards – no buga-
boo tales – *such as this*» [268]. Иными словами, не читайте «страшил-
ки» – такие, как мой рассказ. Текст, предлагаемый читателю, стано-
вится источником заразы, возможным «возбудителем» болезни –
post factum. Когда автор предупреждает («не читай!»), уже поздно:
рассказ прочитан. Как, возможно, прочитаны и другие рассказы, к
которым отсылают вставные истории. Герой-рассказчик выздоровел,
не только совершив ритуальное сожжение «заразных» книг, но и
передав свои страхи другому, собрав все пугающее его воедино в
удивительно сжатом, сконцентрированном пространстве рассказа.
Автор же вдвойне «отомщен», обманув читателя (серьезный рассказ
оказывается фарсом) и заразив его «инфекцией» правдоподобного
страха и беспокойства. Безусловно, образ «заразного» текста, или

¹ Мотив очищения, или пурификации, через огонь встречается в рассказах По: «Разговор
Эйрос и Хармионы» («The Conversation of Eiros and Charmion», 1839) «Беседа Моноса и
Уны». Например, Монос говорит о том, что «мир, зараженный целиком», должен пройти
«пурификацию», т.е. апокалипсическую гибель (514). В «Эйрос и Хармионе» Апокалип-
сис описывается как столкновение с кометой и сожжение земли (289–292).

заразы, передаваемой через текст, решен здесь не без доли самоиронии, которая свойственна По как таковая. Но в то же время «Преждевременные похороны» метафорически указывают на суггестивную силу творчества, его способность воздействовать эмоционально. Читатель заражен – цель автора достигнута.

Оставаясь в рамках конвенции «рассказа ощущений», тексты По вместе с тем ставят вопросы, оказавшиеся актуальными на рубеже XVIII–XIX вв., когда литература начинает оформляться как институт и одновременно стремится переосмыслить границы художественной условности. Может ли книга непосредственно воздействовать на «реальность» моего чтения? Заставлять читателя всерьез сопереживать персонажам, подвергать его влиянию описываемых состояний? И насколько автор способен само это воздействие контролировать¹? Миметическое письмо указывает на одну из возможностей размыкания границ между письмом и чтением, конструкциями художественной реальности и пространством «моего» восприятия. Миметация телесных процессов была, разумеется, свойственна не только прозе По: можно еще раз вспомнить конвульсивное письмо Гоголя, заразительную кастрацию в «Сарразине» Бальзака или, скажем, привести в пример лихорадочную систолику бульварных романов того же Джорджа Липпарда². Случай По, по-видимому, уникален тем, что «заразительность» его текстов вступает в неоднозначные отношения с их акцентированной «сделанностью», выставленной напоказ литературностью. Текст и предстает в виде самоценного объекта искусства, изящно оформленного артефакта, и, в конечном итоге, выполняет функцию по-

¹ Смене читательских практик на рубеже XVIII–XIX вв. и радикально новому отношению к персонажам посвящена, например, авторитетная книга Дейдре Линч «Экономия характера»: Lynch D. *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1998. По мнению исследовательницы, изменились не столько художественные практики, сколько модели авторско-читательского взаимодействия. Авторам удалось убедить читателей в том, что их герои живут собственной, как бы независимой жизнью, не ранее романтической эпохи. «Читатели стали искать внутреннюю глубину персонажей, открыв в самих себе глубинные ресурсы чувствительности (sensitivity)». Р. 8–9.

² Приведем пример его не самого известного, но интересного романа «11 сентября, 1777 год» (*September 11, 1777*, 1846). Практически все кульминационные моменты сопровождаются описанием частого, лихорадочного, прерывистого сердцебиения одной из трех главных героинь. Учитывая, что героини одинаково прекрасны (за исключением разве лишь одной из них, которая была просто миловидна) и при этом попадают в похожие опасные, угрожающие чести или жизни ситуации, они практически заменяют друг друга, становятся едва различимыми. Ритм сердца, передаваемый от тела к телу, коррелирует с прерывистым, напряженным, эмоционально окрашенным повествованием, организует его ритмический рисунок. Lippard G. *September 11, 1777. A Romance of the Revolution*. Philadelphia: T. B. Peterson and Brothers, 1846.

средника между телесным опытом автора, героя и читателя. Мы имеем дело, таким образом, уже не с «новизной эффекта», достигаемой в ходе неожиданных комбинаций, но с эмоционально-суггестивным измерением письма, возникающим зачастую вопреки вменяемым ему смыслам.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Что за песню пели сирены или каким именем назывался Ахилл, скрываясь среди женщин, — уж на что это, кажется, мудреные вопросы, а какая-то загадка и здесь возможна.

Сэр Томас Браун. «Захоронение в урнах». Эпиграф к «Убийствам на улице Морг»¹.

Между любым рассказом и встречей с Сиренами, тем загадочным пением, которое могущественно своим изъясном, разворачивается весьма неясная борьба.

Морис Бланшо. «Последний человек»².

В заключение хотелось бы ненадолго вернуться к вопросу об особенностях эстетики По, увиденной сквозь призму репрезентации телесного, — и обозначить несколько «выходов» уже за пределы корпуса его рассказов. По — это, безусловно, рефлексирующий автор, который во многом «репрезентирует сам процесс репрезентации»³. Внутренняя «механика» или «машинерия» прозы По, отмечаемая им самим и современными ему читателями, предстает особенно наглядно, когда предметом символического замещения (шедевром, вещью, текстом) становится тело. Это замещение может быть описано через остаточность экономии желания, движущей рассказчиком. Тело — это неизменно нечто большее, чем его представление, на что указывает ощутимое в рассказах По напряжение между знаком и референтом. Напряжение, имплицитно намекая на «закулисную» драму подавления и сопротивления, борьбы за (со)присутствие, придает его текстам динамику, не всегда и не обязательно объяснимую фабулой той или иной новеллы.

¹ Убийства на улице Морг. С. 382.

² Бланшо М. Последний человек. СПб.: Азбука — Терра, 1997. С. 8.

³ Говоря словами Луи Марена. Marin L. To Destroy Painting. P. 115.

И в этой связи имеет смысл задуматься о границах авторской рефлексии. Искать в данной особенности прозы По тайный умысел, авторскую интенцию, скрытую гуманистическую позицию, на наш взгляд, по меньшей мере неоправданно. Стоит нам поверить, вслед за феминистскими критиками, в то, что По хотел наказать подавляющего «женскость» рассказчика-мужчину, и мы будем вынуждены увидеть в нем убежденного прото-феминиста. Или тайного аболициониста: если принять версию о том, что у «подавления» воли, дискурсивного «насилия» над телом в его новеллах – расовый подтекст. Метафора «машины без балансира», при помощи которой современник По пытался ухватить специфику его творчества, представляется более уместной. «Сбои» в «машине» репрезентации указывают на динамические линии (диаграммы) письма, вдоль которых выстраивается повествовательная логика. Чем больше усилий прилагает повествователь, преобразовывая эмпирический «материал», тем больше встречная сопротивляемость последнего; чем сильнее желание продолжить повествование, удержать за собой авторитетное слово, тем выше вероятность повествовательного коллапса, срыва. Коллапсирующее письмо По производит впечатление почти жертвенного (само)разрушения, безвозмездной растраты сберегаемых усилий, избыточности творческого жеста (что явно выходит за рамки свойственной романтическим текстам фабульной недосказанности).

Другой важный аспект – это особый характер мимесиса, определяющий специфику проектируемой По вымышленной реальности. В некоторый момент повествования между героем-рассказчиком и его «объектом» исчезает граница, причем на телесно-миметическом (а не на дискурсивном) уровне: один герой подражает движению или речи другого, он *так же* мечется, задыхается, дрожит и т.д. Удваивая другого, герой-рассказчик, тем не менее, не становится его двойником – популярным персонажем романтической литературы. Мотив двойничества, приписываемый По новыми критиками, на чьи работы мы не раз ссылались, требует уточнения. Героев связывает общность внутреннего переживания или ощущения, которое, проецируясь вовне, становится опасной, заразной, не поддающейся измерению силе. Стоит же одному из них выйти за пределы непосредственной, симпатической, почти тактильной близости с «двойником», например, из поместья Ашеров или из лабиринта лондонских улиц, как он восстанавливает утраченную идентичность. Речь идет, таким образом, о состоянии, сравнимом с временным течением заболевания, а не о каких-либо сущностных, необратимых метаморфозах.

Нечто подобное испытывает и читатель, захваченный переживанием вымышленного персонажа до тех пор, пока он не отрывается от книги и не погружается в повседневные заботы. В рассказах По телесная и текстовая реальность нередко пронизаны одними и теми же метафорами: скажем, энергетическая сжатость голоса Родерика Ашера, путем целого ряда трансформаций, преобразуется в сверхъестественную энергию его слов; атмосферой скорби в буквальном смысле *дышат* обитатели поместья; заразным или опасным становится читаемый текст. Фигуративный смысл устремлен к буквальному: телесные процессы вторгаются в авторскую речь, обычно клишированную, опосредованную готовыми формулами, зависимую от различных, проходящих через нее, дискурсов – и на наших глазах ее деформируют. Заметим, что рассказы практически исключают элементы диалога. Рациональный По на удивление редко использует риторические фигуры убеждения, аргументации. «Заражение» или гипноз действуют не в сфере смыслопостроений, но в области внушения эмоций, чувств и состояний. Текст максимально реализует собственный потенциал в момент коллапса, требуя ответного потрясения, или неожиданно оборачивается «флюидом», передаваемым от книги к «телу».

Одним из интригующих вопросов в связи с По остается, таким образом, встречное читательское движение: в какой мере читатель испытывает на себе «эффект» его прозы? Ниже мы предлагаем поговорить, на примере известных прочтений По, о том, как, во-первых, переживается эллиптическая, устремленная к коллапсу структура его рассказов, во-вторых, как реализует себя метафора заразительного письма.

Трудности продолжения

Казалось бы, обрывающиеся на полуслове финалы рассказов По должны провоцировать создание сиквелов. Но этого не происходит. Насколько нам известно, единственный текст По, ставший источником продолжений, это его «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима». Роман По остался за пределами нашего рассмотрения не из-за скудости телесных образов, но как раз наоборот, в силу их многоплановости и разнообразия, требующих отдельной, специально посвященной данному аспекту работы. Ситуации, в которые попадает в ходе своего удивительного путешествия Пим (герой, от лица которого ведется повествование), граничат с переживанием

невозможного: начиная от фактического погребения заживо в трюме корабля и заканчивая каннибализмом; вместе с тремя своими товарищами, он решается на этот шаг, дабы избежать голодной смерти. Тем не менее, ужасы и чудесные события, которые буквально нагромождает друг на друга герой-рассказчик, оказываются только предвосхищением, преддверием развязки. По сюжету, потерпевших кораблекрушение Пима и его спутника, индейца-полукровку Дирка Петерса, подбирает английская шхуна «Джейн Гай»; на ней они отправляются к Южному полюсу и попадают в странные земли, не похожие ни на что прежде ими виденное. Обманутые коварными туземцами острова Тсалала, члены экипажа погибают, а Пим и Петерс, чудом оставшиеся в живых, на пироге устремляются к самому полюсу. Герой-рассказчик «Пима» заканчивает свое путешествие и дневниковые записи на полуслове. Оказавшись в зоне Южного полюса, Пим и Петерс мчатся «прямо в обволакивающую мир белизну».

...Перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятия. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване.

И кожа ее белее белого¹.

Роман венчается характерным для По финалом — одновременно открытым и завершенным (именно его, напомним, Рикарду назвал «путешествием на край страницы»). По оставляет своего героя на грани мистического откровения и сенсационного открытия, рассказывание о котором лежит за пределами возможного. В то же время, в послесловии от издателя, мы узнаем, что Пим умирает много позже — от несчастного случая. Более того, главы, «которые, очевидно, заключали повествование»², были утеряны. Телесный опыт героя ограничен его собственным повествованием: герой как агент действия и как повествовательная инстанция полностью совпадают. Пим-автор нескольких утраченных глав, напротив, представляется условной и чисто функциональной фигурой. В то же время, в отличие от многих других повествований По, перед нами случай, когда обрыв повествования одновременно оказывается его лакуной, пропуском, который потенциально может быть заполнен.

Самый известный сиквел «Пима», «Ледяной сфинкс» (*Le Sphinx des glaces*), написанный Жюлем Верном в 1897 г. в атмосфере еще не угасшего культа По во Франции, является до некоторой степени

¹ По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 367.

² Там же.

данью этому культу, на что указывает хотя бы посвящение «памяти Эдгара По». Герои Верна на всем протяжении романа читают «Пима», причем чтение уподобляется ежедневной ритуальной практике: «Я начал день с того, что внимательно перечитал двадцать пятую главу книги Эдгара По»¹; «я как раз дочитывал главу XVII, где...»²; «пристроившись на корме с книжкой Эдгара По в руке, я погрузился в чтение»³ и т.д. Книга По – это одновременно сакральная книга («буквы названия, казалось, горели огнем: “ПОВЕСТЬ О ПРИКЛЮЧЕНИЯХ АРТУРА ГОРДОНА ПИМА”»⁴) и инструкция по применению, судовой журнал и географическая карта: «Почти все страницы в ней были загнуты, а на полях теснились бесконечные карандашные пометки»⁵. В самом «Пиме» говорится о повести как о подлинном дневнике, который печатает в «Сазерн литерари мессенджер» его редактор мистер По (в «Мессенджере» были действительно опубликованы две первые главы романа). В «Ледяном сфинксе» эта «мистификация» получает вполне предсказуемое развитие. Вымышленное повествование «американского поэта» отвергается в пользу «настоящего» дневника. Однако это не исключает эмоционально-эстетического воздействия романа По, как и его творчества в целом на героя-рассказчика, американца Джорлинга: последний «с жадностью набрасывается» на полное собрание сочинений По⁶ и, в конце концов, начинает опасаться за свой рассудок.

Считается, что продолжение Верна наиболее близко по своему стилю и строению к «Пиму» По, хотя, на наш взгляд, здесь уместнее говорить не о близости стиля, но об общности дискурса: и По, и тем более Жюль Верн активно используют научные (географические, исторические и т.д.) коды с целью создания эффекта документальности и достоверности. Верн воспроизводит предложенную По модель путешествия к Южному полюсу: его герои спустя двенадцать лет повторяют маршрут подобравшей Пима и Петерса шхуны «Джейн Гай», с благородной целью спасти ее якобы выживших членов экипажа. Сама структура романа строится по принципу паралепсиса; это паралептическое продолжение (*continuation paraleptique*), если воспользоваться терминологией Жирана Женетта⁷. Верн работает в

¹ Верн Ж. Ледяной сфинкс // По Э., Верн Ж., Дейк Ч. Р., Лавкрафт Г. Ф., Стросс Ч. Загадка Артура Гордона Пима. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 411.

² Там же. С. 368.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 291.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 292.

⁷ Genette G. Palimpseste. La littérature au second degré. P.: Seuil, 1982. P. 242.

основном с боковыми линиями, незначительными пропусками и второстепенными героями. Он расширяет сюжетную структуру романа По, устанавливая родственные отношения между собственными персонажами и эпизодическими персонажами По¹.

Интересно решение Верна в отношении финала. На место мистической фигуры в саване, возникшей в конце романа По, он в сущности помещает самого Пима. Первая, виртуальная и почти карикатурная, версия развязки появляется в патристическом сне Джорлинга: «Завеса мерцающих паров, испещренных полосами света, разрывается – и перед моим воспаленным воображением предстает не фигура нечеловеческого роста, а сам Артур Пим – несломленный хранитель Южного полюса, развернувший на ветру высоких широт флаг Соединенных Штатов...»² В конце концов, герои Верна все-таки обнаруживают Пима: мертвый, он пригвожден стволом ружья к огромной глыбе магнита на высоте двух саженей. Останки персонажа По оказываются ключом к разгадке. Последние видения Пима и его смерть (попущение, которое делает Верн) объясняются высокой концентрацией магнитных и электрических токов на Южном полюсе; ледяная глыба магнита, похожая на сфинкса, и была принята им за фигуру нечеловеческого роста, чья кожа белее снега. Эпизод выполняет объяснительную функцию: в романе Верна торжествует научный позитивизм в противоположность намеренно неопределенному финалу По.

Заполнить или, точнее, устранить присутствующий в тексте пробел оказалось возможным только «ценой» трупа. Показательно, что в «Ледяном сфинксе» Верна останки или обломки как таковые

¹ Так, его герой, английский капитан Лен Гай, приходится братом довольно эпизодическому персонажу По – капитану «Джейн Гай» Уильяму Гаю, причем здесь Верн делает допущение, которое, следуя Женетту, можно назвать прагматической трансформацией (*transformation pragmatique*): Уильям Гай и несколько членов его экипажа, как выясняется, живы, и Лен Гай идет к ним на выручку. Последнее тем более курьезно, что в «Пиме» герои не просто погибают, но буквально сравниваются с землей, погребенные под обвалом. Верн «роднит» не только Лена Гаю с Уильямом Гаем, но и штормового экипажа Мартина Неда с неким Холтом Недом, принимавшим участие, правда, не в плаванье «Джейн Гай», но в плаванье затонувшего «Дельфина». Тем самым повествование Верна соотносится сразу с обеими частями «приключений Пима», причем с первой частью – самым драматическим образом: Холт Нед в дальнейшем оказывается Ричардом Паркером, персонажем, съеденным Пимом, Августом и Дирком Петерсом. Можно предположить, что эти отношения не только носят характер механических сцеплений, но и обладают некоторым ценностным смыслом. Вводя родственные связи в роман, Верн вводит вместе с ними и характерную для своих повествований морально-этическую идеологию, которой в общем и целом чужд исходный текст По. (Приключения Пима начинаются с того, что он порывает с семьей, отправляясь в плаванье.)

² Верн Ж. Ледяной сфинкс. С. 441–442.

выполняют функцию опознаваемых, «читаемых» знаков и одновременно сопровождают важнейшие сюжетные узлы. Его герои, в точности следуя маршруту «Джейн Гай», находят одни обломки от прежнего путешествия: кормовую часть корабля, ошейник собаки Пима Тигра. Или же останки: например, боцмана Паттерсона, вмерзшие в проплывающую льдину. В кармане Паттерсона обнаруживают страницы блокнота с едва различимыми словами: «“Джейн”... остров Тсалал... на восемьдесят третьей»; фрагменты фраз соответствуют фрагментам опознаваемого тела: «Каковы же были наше удивление и ужас, когда мы увидели руку, затем ногу, голову, туловище с останками одежды!»¹ Имя Паттерсона, вскользь упоминаемое в «Пиме», обретает здесь мертвую, заledenелую плоть и само превращается в знак, кусок текста, связывающий оба повествования.

Наконец, пригвожденный к магниту Пим удивительным образом походит на мертвеца, описанного в романе По. Прежде чем оказаться на шхуне «Джейн Гай», Пим и его товарищи долгое время странствуют по океану на потерпевшем крушение корабле. Обессиленные от продолжительного голода и жажды, они неожиданно видят голландский корабль (прозрачный намек на Летучего Голландца) с человеком на борту: «Это был высокий крепкий мужчина с очень темной кожей... Всем своим обликом он, казалось, призывал нас запастись терпением, радостно, хотя и несколько странно, кивая нам, и улыбался, обнажая ряд ослепительно-белых зубов»². Человек, как и другие «пассажиры» корабля, оказывается мертвецом. Он раскачивается, потому что чайка терзает его плоть; его улыбка – злоеший оскал рта, от которого «остались одни зубы»³. Как и труп с корабля мертвых, мертвый Пим в «Ледяном сфинксе» отмечен тлением; знаками «возраста» становятся длинные волосы и борода. Финал романа Верна, вызывая в памяти эпизод из «Пима» По, повторяет уже готовую сюжетную схему.

«Ледяной сфинкс», роман-продолжение, обречен дрейфовать в водах «Повести о приключениях Артура Гордона Пима», что подчеркивается самой спецификой обращения с исходным текстом. С одной стороны, из романа устраняется вся фантастическая образность «Пима»: землетрясение и мор позволяют избежать объяснения неправдоподобной флоры и фауны описанных По земель и столь же неправдоподобных туземцев Тсалала, которых должны были встретить путешественники Верна. С другой стороны, рассказчик то и

¹ Там же. С. 277.

² По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 302.

³ Верн Ж. Ледяной сфинкс. С. 303.

дело цитирует или пересказывает близко к тексту обширные фрагменты из романа По, заполняя ими свое повествование. Даже тогда, когда он собирается лишь констатировать *отсутствие* описанных Пимом реалий. Ср.:

«Ледяной сфинкс»: Нам, в отличие от команды «Джейн», не пришлось подбирать в этих водах ни куста с красными ягодами, напоминающего боярышник, ни неизвестного сухопутного животного три фута длиной и шесть дюймов высотой, коротконогого, с длинными когтями кораллового цвета, с туловищем, покрытым шелковистой белоснежной шерстью, с крысиным хвостом, кошачьей головой, обвислыми, как у собаки, ушами и ярко-красными клыками...¹

«Повесть о приключениях Артура Гордона Пима»: Подобрали в море какой-то куст с множеством красных ягод, напоминающих ягоды боярышника, а также труп неизвестного сухопутного животного. В длину оно достигало трех футов, но в высоту было всего лишь шесть дюймов, имело очень короткие ноги и длинные когти на лапах ярко-алого цвета, по виду напоминающие коралл. Туловище его покрыто прямой шелковистой белоснежной шерстью. Хвост фута в полтора длиной суживался к концу, как у крысы. Голова напоминала кошачью, с той только разницей, что уши висели, как у собаки. Клыки у животного такие же ярко-алые, как и когти².

Текст По словно прорастает в повествовательную ткань романа Жюль Верна. Чтение «Ледяного сфинкса» включает в себя, в качестве «довеска», перечитывание сокращенных, дополненных, комментированных фрагментов из «Пима», которые в процентном соотношении занимают довольно значительную часть. Перед нами и продолжение-опровержение, и своеобразное признание автором собственного бессилия отойти от исходного текста и в конечном счете его *продолжить*.

Роман Говарда Филлипса Лавкрафта «Хребты безумия» (*At the Mountains of Madness*, 1931), написанный скорее по мотивам «Пима» и других, поэтических и прозаических текстов По, отличается более сложным композиционным построением по сравнению с «Ледяным сфинксом». Герой-рассказчик Лавкрафта сам занимается заполнением лакуны. Описывая возглавляемую им научную экспедицию на Южный полюс, он рассказывает о том, что не было освещено в прессе — находке странных существ и чудовищном убийстве его коллег. При этом герой заполняет еще и лакуну внутри лакуны: шесть часов, проведенные им с пилотом Денфортом в Хребтах безу-

¹ Там же. С. 367–368.

² По Э. Избр.: В 2 т. Т. 2. С. 337.

мия (горной цепи в преддверии Южного полюса), были ранее не известны не только широкой общественности, но и остальным членам экипажа.

Роман Лавкрафта, представляющий собой мистическое повествование о древней, инопланетной цивилизации, не столько продолжает историю Пима, сколько заканчивается тем же, чем заканчивается роман По: криком «Текели-ли». В финале «Пима» По таинственное и роковое «Текели-ли» выкрикивают огромные мертвенно-белые птицы, несущиеся из-за белой пелены Южного полюса, а также туземцы при виде белого цвета, который вызывает в них суеверный и необъяснимый ужас. В романе Лавкрафта «Текели-ли» звучит из-за клубов белого пара, издаваемое ужасным шогготом – бесформенным и невообразимым чудовищем, сметающим все на своем пути. Его же повторяет находящийся в состоянии тяжелого нервного срыва Денфорт. Во время полета над Хребтами безумия он увидел нечто такое, что «наотрез отказался поведать» своему спутнику¹. В финале повествования Лавкрафта, не только просветляющего «темные места» экспедиции, но и заполняющего пробелы праистории человечества, таким образом, образуется еще одна лакуна.

Лавкрафт, как и Верн, предлагает объяснение концовке «Пима» – хотя и совсем с других позиций: «Денфорт... намекнул, что, по его сведениям, По, работая сто лет назад над “Артуром Гордоном Пимом”, пользовался неизвестными даже ученым тайными источниками»². Сам Денфорт был одним из немногих, кто «осмелился дочитать до конца источенный временем том “Некрономикона”, хранившийся под замком в библиотеке университета»³. «Аллюзии... давнего чтения» пилота вызывают сомнения в достоверности его видения: «Не мог он узреть так много в одну минуту»⁴. Или Денфорт стал свидетелем мистического откровения, или, в Хребтах безумия, прилежный читатель По и «Некрономикона», сам становится безумным? Неразрешимость финала, равно как и оставшийся в тексте пробел (рассказчик так и не сообщает нам, что увидел пилот) позволяет говорить о прямом влиянии художественной техники По на роман Лавкрафта: «Тогда же, над хребтами, он [Денфорт] истошно вопил одно и то же – безумные, услышанные нами одновременно слова: “Текели-ли! Текели-ли!”»⁵.

¹ Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия // Указ. изд. С. 834.

² Там же. С. 826.

³ Там же. С. 836.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

Единственным известным нам романом, предлагающим прямое продолжение истории Пима, является во многом пародийный текст английского автора Чарльза Ромина Дейка «Странное открытие» (*A Strange Discovery*, 1899). Пим и Петерс, как явствует из рассказа Петерса (пересказанного в свою очередь неким Бейнбриджем), попадают в фантастическую страну Хили-ли, расположенную за стеной тумана. «Огромная белая фигура, распростершая перед ними объятия (как они вообразили в своем полубредовом состоянии), оказалась всего лишь огромной статуей из белоснежного мрамора, стоящей при входе в залив Хили-ли»¹. Любопытна возможная перекличка с Жюлем Верном: в сне Джорлинга на месте Южного полюса появляется флаг Соединенных Штатов, у Дейка — статуя, недвусмысленно напоминающая Статую Свободы. Утопия вперемешку с фэнтези делает возможным одновременно продолжение и пастиширование романа По — тогда, как в двух других случаях мы получаем объяснительную модель взамен нарративной.

Приведенные выше примеры говорят о трудностях продолжения повествования По — вопреки обманчивой открытости его финала. Как писал Эко, «из этого леса мы не выберемся никогда — как не выбрались, например, Жюль Верн, Чарльз Ромин Дейк и Говард Филлипс Лавкрафт, которые решили остаться там и попытаться закончить историю Пима»². Сиквелы Верна и Лавкрафта предполагают две различные модели адаптации. Если Верн «заполняет» пробел, воспроизводя сюжетный узел романа По, помещая на место обрыва или разрыва мертвое тело-знак, то Лавкрафт повторяет саму эллиптическую структуру «Пима», удваивая, умножая смысловые лакуны собственного повествования. По подводит нас к самой грани представимого и представления, к моменту, за которым дальнейшее рассказывание начинает «буксовать», возвращаться к своей исходной точке. Текст (само)разрушается, и дальнейший рассказ, что аллегорически выражено в романе Верна, начинает выстраиваться из его «обломков».

Заражение в действии: похищенное письмо

Обманчивость финалов По в том, что они вроде бы приглашают к сотворчеству — и ничуть не в меньшей степени его блокируют, ос-

¹ Дейк Ч. Р. Странное открытие // Указ. изд. С. 619.

² Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 45.

тавляя читателя оглушенным, растерянным, выбитым из колеи повествования. Эффект коллапса направлен прежде всего на прямое эмоциональное воздействие. Тем более интересно обратиться к тексту, избегающему рассчитанных на сильное потрясение приемов. Мы имеем в виду детектив По «Похищенное письмо», который по праву считается самым логическим из его рассказов. Тем не менее, как мы попробуем показать ниже, логическая структура текста оказывается коварной: в рамках современной критической рефлексии парадоксальным образом актуализируются те его механизмы, которые отсылают к логике вымысла и мифа. Чтение рассказа, о котором пойдет речь, сам По, вероятно, счел бы идеальным воплощением своего тайного замысла (или желания) – «заразить» читателя. Метафора «заражения» (повторением и мстью) неожиданно стала востребованной в интеллектуальных дискуссиях о новелле По 60–90 гг. XX в., вопреки стремлению каждого ее участника к строгой и взвешенной понятийности.

«Похищенное письмо» завершает трилогию об Огюсте Дюпене: в рассказе расследуется не убийство, как в двух предыдущих, а кража. Министр Д. похищает на глазах у королевы компрометирующее ее письмо; префект полиции после тщетных поисков обращается к Дюпену, который в итоге возвращает письмо за солидное денежное вознаграждение. Как выясняется, оно было не тщательно спрятано, как полагал префект, а с нарочитой небрежностью выставлено напоказ в кабинете министра.

В основе сюжета лежит «почти телесная мимикрия»¹, на что указывает, прежде всего, знаменитое рассуждение Дюпена об игре в чет и нечет. Дюпен рассказывает о мальчике, который обыгрывает своих соперников, достигая «*полного отождествления*» с каждым соперником: «Когда я хочу узнать, насколько умен или глуп, насколько зол или добр мой партнер и что он при этом думает, я стараюсь придать своему лицу такое же, как у него, выражение, а потом жду, какие у меня при этом появятся мысли и чувства» (477). Ту же операцию, в сущности, попеременно проделывают все персонажи новеллы. Королева, пытаясь скрыть письмо от Короля, перевернув, кладет его на стол. Угадавший ее тайну Министр достает точно такое же письмо, кладет его рядом и забирает подлинное: Королева, в присутствии августейшего супруга, не смеет ничего сказать. Как и Королева, Министр прячет письмо, выворачивая его наизнанку и

¹ Аронсон О.В. Космическое бессознательное. Аналитика Стэнли Кубрика // Фантастическое кино. Эпизод первый. Под. ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 222.

оставляя на видном месте (в картонном саше). Гениальный сыщик во время визита к Министру крадет письмо, положив на его место заранее подготовленную копию.

Большую часть новеллы занимает рассказ Дюпена о том, как ему удалось обнаружить находку и обмануть похитителя. Дюпен, выступая в роли объясняющей инстанции, пользуется своим положением довольно бесцеремонно – вдаваясь в пространные, многословные рассуждения и отступления, всячески оттягивая финал (основным повествовательным кодом рассказа, без сомнения, является герменевтический код). Однако, если на уровне дискурса герой сохраняет дистанцию (сыщик / преступник), на уровне сюжета он если и не становится двойником Министра, то, по крайней мере, встает на его место. Чтобы вернуть Королеве письмо, Дюпен должен в точности повторить жест похитителя: подменить лежащее на виду письмо копией. Миметические отношения в «Похищенном письме», как и симпатические – в «Падении дома Ашеров», предполагают тревожную близость, удвоение. Мальчик, копирующий выражение лица соперника при игре в чет и нечет, напоминает другого «копииста» – маленького Уилсона-двойника, который «задался целью подражать» своего тезку, доведя подражание его «движениям и речи до совершенства».

Более того, как мы узнаем в финале, Дюпен *мстит* Министру Д. за нанесенное в Вене оскорбление, по-видимому, политического характера. Финал тем более неожиданный, что в предшествующих рассказах и в самом «Похищенном письме» Дюпен выступает в роли вполне беспристрастного сыщика. Дюпен подписывает оставленное Министру «факсимиле» поэтическими строками из трагедии Кребийона-отца «Атрей и Фиест»: «Un dessein si funeste, / S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste» (Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста). Сюжет трагедии отсылает к мифу о кровной вражде братьев-Пелопидов. Фиест соблазняет жену Атрея. Атрей приглашает Фиеста на пир, где подает ему блюдо из его зарезанных детей. Фиест насылает проклятие на род Атрея, которое в дальнейшем падает на Агамемнона и Ореста. В отличие от раскрытия единичной в своем роде тайны, вражда представляет собой серию циклических повторений и возвращений первоначального оскорбления. Дюпен, который – формально – повторяет преступление Д., чтобы вернуть письмо, оказывается в крайне уязвимом положении. Благородная цель героя (кража с целью возвращения), равно как и позиция сыщика, еще позволяет провести *различие* между ним и преступным Министром. Стоит мотиву братоубийственной мести заявить о себе в рассказе, как различие стирается: Дюпен и Д. удваиваются мифоло-

гическими персонажами – братьями Пелопидами; Дюпен – как герой мести – становится запятнанным возмездием над Д.

Сравнивая «Похищенное письмо» с более поздними новеллами о мести, такими как «Бочонок амонтильядо» и «Прыг-Скок», можно увидеть, что в них месть также выступает в роли «злой шутки» [evil turn, 222], ее причина или не указывается, или явно не соответствует жестокости расправы. В обеих новеллах появляется и образ чудовищного пира: возмездие совершается во время карнавала или костюмированного бала, сопровождается мотивом веселья и вина. Герой «Бочонка амонтильядо» заживо замуровывает обидчика в своем семейном склепе, карлик в рассказе «Прыг-Скок» сжигает короля и его придворных, предварительно вымазав их дегтем и куделью. В «Похищенном письме» кровавая сторона отмщения полностью смещается в область цитируемого текста: на деле речь идет только о политическом уничтожении противника. В отличие от других рассказов, здесь ярость мстящего Дюпена опосредуется письмом, более того, цитатой из литературного произведения – трагедии Кребийона. В роли опосредующего месть текста в XX в. начинает выступать само «Похищенное письмо».

Интерес к рассказу По в критике связан с двумя известными французскими работами о нем, вокруг которых тотчас образовалось рецептивное поле. В 1955 г. «Похищенному письму» посвятил семинар Жак Лакан, и одиннадцатью годами позже открыл им «Сочинения» (*Ecrits*), нарушая хронологическую последовательность своих работ. В 1975 г. Жак Деррида написал резко критикующую анализ Лакана работу «Носитель истины» (*Le Facteur de la vérité*), которая впоследствии была включена в «Почтовую открытку».

Жак Лакан, «Семинар» которого спровоцировал ряд последующих чтений «Похищенного письма», открыто рассматривает текст По как психоаналитическую притчу¹. В «Похищенном письме» он выделяет две сцены и три основные позиции, которые попеременно занимают персонажи рассказа – того, кто не видит письмо (Король, Префект); того, кто письмо видит, но не видит, что его видят другие (Королева, Министр) и, наконец, того, кто видит (Министр, Дюпен). Этим позициям имплицитно соответствуют три важнейшие категории его учения – Реальное, Воображаемое и Символическое. Лакан сам то и дело играет на аллегорических смыслах, неизбежно возни-

¹ Именно так предлагает читать Семинар Лакана, например, Шошанна Фелман: Felman Sh. The Case of Poe: Applications – Implications of Psychoanalysis // Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1987. P. 43.

кающих в ходе такого прочтения. Например, Дюпен «подслушал» о местонахождении письма у двери профессора Фрейда; с Дюпенем Лакан шутливо отождествляет самого себя, бросившего в споре с Леклером в Цюрихе: «Ешь свой *Dasein*! Вот пир, поистине достойный Фиеста!»¹ (Сходство тем более убедительное, если учесть созвучие слов — *Dasein* и *Dessein* (замысел).) Последним похитителем письма оказывается психоаналитик; по мнению комментаторов «Семинара», эту позицию в конечном счете занимает Лакан².

Похищенное письмо выступает в «Семинаре» в роли сакральной силы («маны»³), которая полностью изменяет сущность того, кто им владеет. Оно феминизирует своего похитителя и делает его потенциальной жертвой следующей кражи: так, укравший письмо Министр уподобляется женщине — Королеве. Дюпену удастся снять с себя проклятие и выйти из символического кругообращения, лишь обменяв письмо на деньги (он просит Префекта предварительно выписать ему чек). Однако при этом он остается запятнанным тем, что чисто по-женски мстит Министру. Выход из игры посредством вознаграждения является необходимым и для психоаналитика. «Подумайте хорошенько — ведь если бы мы этой платы не требовали, мы тут же сами оказались бы участниками трагедии Атрея и Фиеста — трагедии, жертвой которой является каждый из тех, что приходит доверять нам свою тайну. Они рассказывают нам всякую чертовщину — и как раз поэтому сами мы в разряде священного и жертвенного отнюдь не находимся»⁴. Психоаналитик, которого Лакан сравнивает с Дюпенем, получая плату от Префекта полиции, избегает опасности «быть в чем-то перед кем-то в долгу»⁵. Подобная неуязвимость оказывается проблематичной, как показывает дальнейшая критическая рефлексия: в «Семинаре» обе символические модели — платы и долга — неразделимы в случае Дюпена: он и получает деньги, и остается в долгу.

Жак Деррида продолжает и развивает линию отождествления, когда пишет о неудачной попытке — как Дюпена, так и «Семинара» похитить письмо. Дюпен (в данном случае герой одновременно рассказа и «Семинара») и «Семинар» (Лакан) обнаруживают точное место письма на карте, но при этом не видят карты — самого текста

¹ Лакан Ж. Указ. соч.

² См., например, Muller J. P. and Richardson W. J. Lacan's Seminar on the «Purloined Letter»: Overview // *The Purloined Poe*. P. 61–62.

³ Лакан Ж. Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 290.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

или – шире – литературности и литературы как таковой¹. От обоих похитителей ускользает «Похищенное письмо» – текст, написанный Эдгаром По; *письмо* в значении *écriture*. Обвиняя Лакана среди прочего в изъятии из текста «рамки», Деррида помещает его самого в «рамку» рассказа По на правах персонажа. Следуя Деррида, Лакан миметически подражает не только Дюпену, но и Министру: он крадет письмо у дамы, ученицы Фрейда и автора книги о По Мари Бонапарт. Согласно Деррида, Лакан приходит к тем же выводам, что и Бонапарт, но без указания источника: «Как автору, столь шепетильному в вопросе долгов и приоритетов, следовало бы признать того, кто заложил фундамент для всей его интерпретации, например, процесс повторного присвоения фаллоса как собственно пути письма, “возвращение письма” к “своему ‘назначению’”, после того как оно было найдено между стоек-ног камина»². Деррида также указывает на пренебрежительный намек на Бонапарт в тексте Лакана и особенно в сноске, где тот имплицитно называет ее кухаркой³. За пренебрежением скрывается «презрительная нервозность в адрес женщины-психоаналитика»⁴. Беспокойство разоблачает аналитическую беспристрастность автора Семинара: Лакан сам оказывается вовлечен в «долговой процесс», сводя счеты с Бонапарт, недостойной претенденткой на «завещание» Фрейда.

Тема мести получила развитие и в других работах. «Кухарка» в сносках «Семинара», по мнению канадского исследователя Франсуа Перальди, обидный, почти оскорбительный намек на проблему интимного характера, которой страдала психоаналитик. Причина оскорбления – раскол в самом психоаналитическом сообществе, в результате которого Мари Бонапарт приняла сторону Саша Нахта, ненавистного «брата» и бывшего друга Лакана⁵. Американский критик Стивен Бретзиус развивает эту же мысль, смыкая две истории – французской Реставрации, на фоне которой разворачиваются вымышленные события рассказа По, и схизмы, которую переживало психоаналитическое движение в середине XX в. Мари Бонапарт – правнучка Наполеона, поспособствовавшая исключению Лакана из Международной психоаналитической ассоциации в 1953 г. Лакан не случайно, приводя слова Дюпена о том, что когда-то в Вене Д. сыг-

¹ Деррида Ж. Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. С. 697.

² Там же. С. 701.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 702.

⁵ Peraldi F. A Note on Time in the «Purloined Letter» // The Purloined Poe. P. 337.

рал с ним злую шутку, после слова «Вена» добавляет «на Конгрессе» – в скобках и с вопросительным знаком. Он, замечает Бретзиус, имеет в виду не только Венский конгресс 1814 г. (отречение Наполеона Бонапарта от престола), но и Вену как столицу психоанализа. Австрия (Autriche), по мнению критика, написана «крупными буквами» в «Семинаре» Лакана, рассуждающего о «страусиной» (l'autriche) политике персонажей, о дискурсе Другого (Autrui), о жестоких (atroce) строках из «Атрея» (Atrée) Кребийона¹. Вражда Дюпена и Д. в Вене, таким образом, удваивается враждой Лакана и Мари Бонапарт.

Но не один Лакан «расправляется» с соперницей при помощи «Похищенного письма». Известная американская исследовательница Барбара Джонсон остроумно доказывает, что Деррида совершает те же самые манипуляции с «Семинаром» Лакана, которые Лакан совершал с рассказом По². Например, согласно Деррида, Лакан приписывает письму психоаналитический смысл, заполняя оставленный По пробел (содержание письма в рассказе остается неизвестным). Но и Деррида, замечает Джонсон, заполняет пробел в тексте Лакана, когда пишет о кастрации, только подразумеваемой, но не называемой автором «Семинара». Деррида обвиняет Лакана в похищении и подмене: литературного текста – психологической «драмой». И в то же время сам замещает текст Лакана обобщенным и усредненным представлением о том, что такое психоаналитическое учение, лишая в свою очередь «Семинар» его «рамки»³. Обвиняя Лакана в «презрительной нервозности» по отношению к Мари Бонапарт, Деррида, как напоминает нам Джонсон, выступает в роли «защитника дамы» (partisan of the lady) – именно так называет себя возвращающий Королеве письмо Дюпен. «Интерпретацию письма... нужно вернуть "матери", у которой эту интерпретацию украли – Мари Бонапарт. Деррида тем самым точно следует той самой логике, которую он опровергает у Лакана, логике выправления и корректирования...»⁴ В прочтении Джонсон Бонапарт любопытным образом перемещается с места Ми-

¹ Bretzius S. The Figure-Power Dialectic: Poe's «The Purloined Letter» // MLN, 110:4 (1995): 682–683.

² Johnson B. The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida. Ст. Джонсон мы будем цитировать по указ. выше сб. *The Purloined Poe*. Впервые она вышла в *Yale French Studies*, 55–56 (1977): 457–505.

³ Например, Джонсон замечает, что Деррида не только исключает «Семинар о "Похищенном письме"» из контекста семинаров Лакана, но и сводит «стиль» Лакана всего лишь к украшению (mere ornament), вуали, скрывающей недвусмысленное сообщение. Johnson B. Op. cit. P. 218.

⁴ Ibid. P. 237–238.

нистра на место Королевы, тогда как Деррида занимает уязвимую позицию Дюпена.

Вражда Лакана и Деррида подчеркивается их идейной неприимиримостью. Для последнего за психоаналитической истиной, утверждаемой автором «Семинара», скрывается не только прикладное отношение к литературному тексту, но гегелевский логоцентризм и герменевтическая критика. Вместе с тем, Джонсон подчеркивает и личный мотив Деррида, упоминавшего «акты агрессии» в свой адрес со стороны Лакана после публикации «Грамматологии» в 1965 г.¹ Перальди проводит прямую параллель между мстящим Дюпеном (Атреем) и Деррида, упоминая в том числе «ярость» и «справедливое негодование» последнего — в связи с заявлением Лакана о том, что он якобы прибегал к услугам психоаналитика².

По словам Джонсон, письмо навязывает «заразительную» («contagious») логику³. Оно заражает повторением, удвоением критического жеста. Интерпретация Джонсон в свою очередь становится предметом анализа Джона Ирвина. С точки зрения Ирвина, исследовательнице удастся выйти из игры постольку, поскольку она отказывается говорить последнее слово и тем самым претендовать на истинность своего высказывания, как это делают Лакан и Деррида. Утверждая «неопределенность» (undecidability) той или иной истины, она намеренно не говорит ни «чет», ни «нечет»⁴. Тем не менее, Ирвин обращает внимание на то, что Джонсон, помещая собственную интерпретацию «Похищенного письма» в один ряд с «Семинаром» и «Носителем истины», невольно занимает и третью позицию в структуре рассказа — *того, кто видит* то, что не видят другие⁵. Другой критик, Кэй Стокхолдер, пишет, что Барбара Джонсон «оскорбляет» (insults) Деррида, обвиняя его в повторении *modus operandi* Лакана⁶.

В такой интерпретации «Похищенное письмо» начинает выполнять едва ли не перформативную функцию: заражая мщением, причем мщением, облеченным в форму текстового анализа. Текст

¹ Об «актах агрессии» Деррида пишет в сноске к книге «Позиции» (*Position*, 1972), которую приводит Джонсон: Johnson B. Op. cit. P. 219, тогда как Перальди упоминает обиды личного характера, которые Деррида поведал ему в устной беседе: Art. cit. P. 338.

² Peraldi F. Op. cit. P. 338.

³ Johnson B. Op. cit. P. 214.

⁴ Irwin J. *Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson* // MLN, 101.5 (1986). P. 1176.

⁵ Джонсон называет третьей составляющей триптиха свою собственную статью. Johnson B. Op. cit. P. 213.

⁶ Stockholder K. *Is Anybody at Home in the Text? Psychoanalysis and the Question of Poe* // *American Imago*, 57.3 (2000): 312.

По, который цитируется, перефразируется и наделяется новым значением, опосредует месть почти таким же образом, как цитата из «Атрея» Кребийона опосредует месть Дюпена. В статье Джона Маллера своего рода сублимацией серийной мести становится отрицание как раскол: каждый из критиков обречен отрицать своего предшественника и одновременно самого себя. Письмо разделяет Лакана и Дюпена, Деррида и Лакана, но также и отчуждает Лакана от Лакана, Деррида от Деррида¹. В конце статьи текст По предлагается будущему читателю — с уверенностью, что его «сверхъестественная сила» сохранится при последующем чтении². Таким образом, происходит еще одна подмена: текст замещается чистой функцией; любой критический жест обречен быть повторением и отрицанием предшествующего, письмо (и здесь вступает в свои права мифологизированная формула Лакана) в перевернутом виде неизменно возвращается к своему отправителю.

Чаемая По идея опасного, заразного текста удивительным образом стала актуальной, была возведена в миф в критических высказываниях о «Похищенном письме». Его рассказ, с одной стороны, оказался логической ловушкой (раскрытие тайны неотделимо от повторения и возвращения), с другой стороны, стал источником нарратива, в основу которого легла иррациональная, архаическая логика — соперничества и мести. Стоит аналитику (как и детективу) оказаться заподозренным в сведении личных счетов — и он уже не может находиться «по ту сторону священного и жертвенного». Критический текст из «носителя истины» превращается в означающее мести, выражение *агона*. Безусловно, было бы ошибочно не учитывать игровой момент, а также самоиронию и рефлексию, свойственные современному научному дискурсу. Заражение в данном случае — это, разумеется, метафора, но метафора, поддерживающая интерес к «Похищенному письму» и в конечном счете иницилирующая новую повествовательную завязь, одновременно случайную и закономерную. Одно остается несомненным — эффект, который сумел произвести рассказ По, чара, сохранившаяся «на расстоянии Столетий».

¹ Muller J. Negation in «The Purloined Letter»: Hegel, Poe, and Lacan // The Purloined Poe. P. 365.

² Ibid. P. 367.

SUMMARY

The book "The Poetics of the Body in Edgar Allan Poe's Short Fiction" aims at investigating body representation in Edgar Allan Poe's tales. Though often considered to be a "spiritual" writer, alienated from everything material and corporeal, Poe seems to be concerned with bodily experience and practices much more than we are used to thinking. His writing takes us away from the body, displacing the latter by discreet symbolic forms and discourses (medical, didactical etc.). Yet the very drama of this displacement manifests itself in the first-person narrative which functions in the way often subversive to the narrated matter. Claiming that there is a gap between what is narrated and what is suppressed, told and silenced, I propose to examine the body work in the fissures and "failures" of its representation in Poe's tales. The body is thus viewed as a counterforce striving for self-expression contrary to the discourses of power and control embedded in the narrative economy. Yet at the same time, by furnishing the blocks of symbolization, it introduces the sense of materiality to Poe's fiction, which is often at odds with the borrowed imagery and stylistic clichés of the narrator's speech. The suppressed or displaced bodily experience "charges" the narrative with a meaning of its own, transforming the texts' poetical structure and in turn enacting on the body of the reader insofar as Poe himself invites us to consider the reading practice in the corporeal terms.

Critical approaches to Poe either excluding or including the bodily aspect of his work are discussed in the Introduction. One of the aims of the discussion is to show that these approaches (New Critical, psychoanalytical, New Historical) are equally arbitrary, dependent on the ideology and politics of either movement (which by no means downplays individual insights). Placing my own work, I consider it to be among those critical inquiries that reconsider the semiotic analysis of texts, working with the perspectives and the limits of the method. At the same time I do not restrict myself to any particular methodology relying on authorities as

diverse as Roland Barthes, Jean Starobinsky, Juri Lotman, Michail Bakhtin, Peter Brooks, Michail Yampolski, Sergei Zenkin among others.

Chapter I "The Body in the Field of Vision", focuses on the specificity of vision and visual representation of the body in Poe's tales. The experience of Poe's beholder is usually traumatic. By "reading" the visual reality as a book or a newspaper in a flâneur-like detached way, he is in danger of losing his hold of the spectacle, as it happens with the narrator of "The Man of The Crowd," for example. Temporality of vision becomes an important factor in Poe's work influenced by such popular attractions of the time as panoramas and dioramas. His characters strive to master the unruly reality and to counterpoise it by a distant, detached and mediated view. The body that appears in the field of vision and thus becomes an object of representation must undergo changes, and be (re)constructed and integrated into the narrative process. In a number of tales Poe discloses the process of transforming living and breathing flesh into a verbal construct, a figment of narrator's imagination. The body is translated into a visual icon in "The Oval Portrait", restored part by part in "The Assignment", (re)created as a combination of cultural codes in "Ligeia", and metonymically reduced to a fetish and a sign in "Berenice". Yet this cultural appropriation of the corporeal, so to speak, is flawed. Desire to read and rewrite the body prompted by the general interest in physiognomy and phrenology is often at failure; the narrator betrays himself by letting the body speak in the gaps of his own discourse or by discovering its ultimate unreadability. The abovementioned textual techniques are reenacted and emphasized in Poe's grotesques (in "The Man the Was Used Up," for example), although there is an important difference between representing the body in the "serious" and "comic" tales as discussed at the end of the chapter.

In Chapter II "The Collapse of the Body and the Narrative Rupture" the body is shown as an active force resisting the narrator's control. The narrator's attempts to turn M. Valdemar's body into a scientific and sensational text dramatically fail at the moment of the former destruction. "Ligeia"'s ending produces a "medusa-like effect" on the narrator, to borrow Louis Marin's term, forcing him to interrupt the story at its climax. The tale is interpreted as a staging of the Romantic "beautiful Medusa" myth affected

by the post revolutionary fear of decapitation and the aesthetics of the sublime. Finally, the "doubling" narrative of "William Wilson" ends with a direct, face-to-face encounter between the narrator and his detached self, collapsing in a mirror-like image. The narrative rupture followed by the visual and verbal shock points at the vulnerability of the narrator's position. The discourses he employs in each case function as symbolic shields protecting him from the uncanny manifestation of the body at the moment of its collapse and destruction. Narrating is a dubious practice in Poe as his narrators both long for the absolute realm unmediated by language, and strive to continue their story. The abrupt final is by itself a powerful means to produce effect on the reader; Poe's use of ruptures and gaps is discussed on the sample of "The Pit and the Pendulum", the tale with the marked abyssal structure.

Chapter 3 "The Poetics of Sensations" places Poe in the context of popular sensational literature, on the one hand, and physiological discourse reflected in journals and magazines of his time, on the other hand. Poe was familiar with the mainstream ideas of the 18th Century physiologists and medics challenging the Cartesian separation of mind and matter. He broadly uses electrical, meteorological, and mechanistic metaphors when describing physical and mental phenomena, common figures of body descriptions in the contemporary physiology. Returned to the current discourses about the nervous system, sensations and nervous diseases, his tales do not seem so "bodyless". Rather we can see the process of symbolic projection and displacement at work, when we read "The Black Cat" as a temperance tale and "The Tell-Tale Heart" as a story told by a maniac. The "Masque of the Red Death", one of the few tales with a third-person narrative, gives the fullest idea of how the symptoms of disease (dizziness, rapid pulse, delirium, hemorrhage) may be projected on the symbolic, metaphorical narrative structure. Furthermore, the body introduces or rather imposes on the reader its own (sympathetic, contagious) logic alien to the narrative order. The contagiousness of the body is particularly interesting in "The Fall of the House of Usher", a story where the narrator becomes infected by his host's nervous state in the very process of narration. Apart from the atmosphere of the estate it is art and reading that become mediators of the disease passing it from one body to the other. It is not surprising that we find

a playful image of a dangerous or "infected" text in Poe's tales (for example, in the "Premature Burial"). The circulation of nervous "energy" charging bodies and texts reveals the uniqueness of Poe's fiction as well as its indebtedness to the new models of author-reader relationship which came into practice at the turn of 19th Century.

In the Conclusion summarizing the main points of my study I also demonstrate the effect of Poe's texts at work by tracing its influence on Jules Vernes, Phillips Howard Lovecraft, Jacques Lacan, Jacques Derrida, and some others. Poe's abrupt endings invite to continue his narratives, but as *Pym*'s sequels by Verne and Lovecraft show, continuation is finally replaced by repetition of the original's plot or structure. The "Purloined Letter" introduces its "contagious logic" (in the terms of Barbara Johnson) on its critical reading by Lacan and Derrida and eventually places the critics within the narrative framework of the tale.

А

Абель, Дэррел 206
Абрамс, Мейер 68
Аллан, Джон 15, 137
Аллан, Фрэнсис 15
Алле, Альфонс 7
Аллен, Герви 188
Аллен, Майкл 32
Альдини, Джованни 171
Алякринский О. А. 94, 141

Байер, Роберт 39
Байрон, Джордж Гордон 71, 79–81, 139, 140, 187
Балтрушайтис, Юргис 47, 50
Бальзак, Оноре де 8, 9, 57, 128, 219
Барт, Жан-Батист 174
Барт, Ролан 5, 9, 11, 22, 23, 70, 111, 112, 115, 116, 119, 121, 141, 161
Батлер, Джудит 6, 10
Бахингер, Катрина 81, 139
Бахтин М. М. 11, 30, 41, 187
Башляр, Гастон 21–23, 27, 162
Беннетт, Джеймс Гордон 53, 54
Бентон, Ричард 79
Беньямин, Вальтер 36–39, 43, 63, 106–108
Беранже, Пьер-Жан 208
Бергман, Ханс 38, 53
Берк, Эдмунд 126
Беркли, Джеймс 94
Берковский Н. Я. 179
Бичер-Стоу, Хэрриет 29, 94, 108, 118

Вайнштейн О.Б. 67, 163
Валери, Поль 6, 69, 185
Валье-Инклан, Рамон дель 72
Венедиктова Т. Д. 42, 43, 163, 208, 214
Верильо, Поль 106

Газданов Г. И. 21
Галль, Франц Йозеф 165
Гальвани, Луиджи 170, 171
Гаргано, Джеймс 147

Анцыферова О. Ю. 95
Арним, Анхим фон 130
Арнольд, Элизабет 19
Аронсон О. В. 37, 231
Арто, Антонен 6, 191
Артур, Т. С. 177
Арьес, Филипп 54, 110, 215
Аствацатуров, А. А. 11
Ауэрбах, Джонатан 18

Б

Бланшо, Морис 221
Блейк, Уильям 185
Бодлер, Шарль 14–16, 22, 30, 37, 39, 128, 138
Бодрийяр, Жан 179
Боккаччо, Джованни 187
Бонапарт, Мари 19–21, 27, 206, 235, 236
Бонапарт, Наполеон 171, 235, 236
Борхес, Хорхе Луис 137
Брайант, Джейкоб 124
Бранд, Дана 36, 38
Браун, Джон 166, 202
Браун, Томас 221
Бректано, Франц 130
Бретзиус, Стивен 235, 236
Брукс, Питер 8, 9, 11, 18, 85, 128
Бульвер-Литтон, Эдвард 140, 143
Бунин И.А. 8
Быюкен, Уильям 201, 216, 218
Бэкон, Френсис 71

В

Верн, Жюль 224–230
Викерс, Нэнси 70
Вольта, Алессандро 170
Вордсворт, Уильям 158, 159, 166, 185, 202
Выготский Л. С. 8

Г

Гауф, Вильгельм 107
Гваттари, Феликс 6
Гвидо, Рени 66, 126, 128
Гвиччиоли, Тереза 80, 138

Гебель, Иоанн Петер 107
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 129
Гейне, Генрих 57, 127, 194, 195
Гете, Иоганн Вольфганг 185
Гинзбург, Карл 84–85, 87
Гинзбург, Лесли 25
Гис, Константин 37
Гоголь Н. В. 36, 59, 61, 101–102, 219

Дайан, Джоан 26, 91
Дайкинг, Эверт 14
Данте, Алигьери 201
Дарвин, Эразм 165, 197
Дарган, Олив 16
Дейк, Чарльз Ромин 230
Декарт, Рене 165
Делез, Жиль 6
Деррида, Жак 89, 233–238
Джей, Мартин 35
Джексон, Леон 99
Джоан, Дайан 26

Женетт, Жирар 69, 225, 226

Зверев А. М. 32
Зенкин С. Н. 9–11, 54, 55, 61, 68, 103, 120, 150, 164

Иглтон, Терри 7
Ирвин, Джон 57, 85, 145, 237

Кабанис, Пьер 165
Каллен, Уильям 165, 166, 171
Кальдерон де ла Барка, Педро 139
Канова, Антонио 57, 125
Кант, Эммануэль 126
Караваджо, Микеланджело де 128
Квинси, Томас де 45
Кемпелен, Вольфганг фон 94
Кеннеди, Джеральд 60, 143, 215–217
Кеттерер, Дэвид 50, 192
Киркланд, Каролина 84, 108
Китс, Джон 163, 185
Клейст, Генрих фон 130, 179
Клемм (По), Виргиния 188–189

Годвин, Уильям 107, 212
Гомер 66, 89
Готорн, Натаниэль 26, 29, 38, 58, 59, 66, 74, 127, 140–143, 207
Готье, Теофиль 59, 106
Гофман, Эрнст Теодор Амадей 16, 28, 72, 76, 90, 94, 152, 174, 179
Грисуолд, Руфус 15, 137, 202
Гросс, Луис 25
Гюисманс, Жорис Карл 198

Д

Джойс, Джеймс 7
Джонсон, Барбара 89, 236, 237
Джуит, Хелен 53, 54
Дидро, Денни 22
Диккинсон, Эмили 158
Диккенс, Чарльз 36, 107
Долар, Младен 152, 195
Достоевский Ф. М. 18, 19, 158
Дубин Б. В. 51
Дэви, Хамфри 174
Дэниел, Джон 138
Дюпен, Анри-Мари-Жан-Жак 89

Ж

Жижек, Славой 29, 92–93

З

Золя, Эмиль 7, 198
Зонтаг, Сьюзен 7, 55, 188, 189, 193

И

Ирвинг, Вашингтон 29, 81, 139, 140

К

Клермонт, Клэр 201
Клодель, Поль 185
Ковалев Ю. В. 32, 116
Кольридж, Сэмюэль Тэйлор 68, 166, 185
Комб, Жорж 84
Коуэн, Мендес 57
Кребийон, Проспер Жوليو де 232, 233, 238
Крэри, Джонатан 35
Куинн, Артур 188
Куинн, Патрик 48, 83
Кэссон, Джей
Кювье, Жорж 86, 87

Лавкрафт, Говард Филлипс 228–230
 Лакан, Жак 20, 22, 29, 120, 121, 146, 194, 233, 234, 236–238
 Ландафский, епископ (Уотсон, Ричард) 197
 Ласаль, Антуан 156
 Лафатер, Иоганн Каспар 85
 Леверенц, Дэвид 28
 Левин, Стюарт; Левин Сьюзен 80, 188
 Левин Хэрри 123, 188
 Ле Камю, Антуан 174

Мадфорд, Уильям 154
 МакГилл, Мередит 32
 Малларме, Стефан 185
 Маллер, Джон 238
 Ман, Поль де 26
 Манн, Дэниел 96, 97
 Манн, Томас 8, 198
 Марен, Луи 12, 128, 131, 221
 Маттисен, Франк Отто 16, 17
 Мелвилл, Герман 17, 26, 127
 Мельцель, Иоганн 94

Набоков В.В. 190–191
 Нахт, Саша 235

Овидий, Публий Назон 134
 О'Нил, Патрик 84

Паррингтон, Вернон 16, 17
 Пауэрс, Хайрам 55, 56, 59
 Перальди, Франсуа 235, 237
 Пиндар 135
 Пиплз, Скотт 16, 25, 27, 138
 По Э. А. 5, 11–34, 36–38, 40–44, 46–63, 65, 66, 68–70, 72–75, 77–82, 85–87, 89–95, 98–105, 107–112, 114–118, 121, 130–132, 134, 136–138, 140–143, 145, 149, 151–157, 159, 160, 162–164, 167–171, 173–177, 179–182, 185–191, 194–198, 200–202, 204, 208–209, 211, 213–216, 218, 219, 221–231, 233, 235, 236, 238

Л

Леклер, Серж 234
 Лесков Н. С. 107
 Лесли, Элиза 108, 211–213
 Линд, Сидни 114
 Линч, Дейрдре 219
 Липпард, Джордж 38, 52, 99, 169, 219
 Ллойд-Смит, Аллан 123, 127, 146
 Лотман Ю. М. 10, 56, 57, 78, 103, 152, 179
 Лоуренс, Дэвид Герберт 22, 23, 28, 72, 73
 Лоуэлл, Джеймс Рассел 13, 66

М

Мерло-Понти, Морис 5, 9
 Месмер, Антуан 171
 Миллер, Генри 7
 Мирабо, Оноре Габриэль 125
 Монтень, Мишель де 9
 Мопассан, Гийом 90
 Мор, Томас 79
 Моррисон, Тони 25
 Мур, Томас 79–81, 139
 Мэббот, Томас 111, 139
 Мэтьюрин, Чарльз 202

Н

Нил, Джон 169, 214
 Новалис 75, 174, 185

О

Осипова Э. Ф. 48, 111

П

Упомянутые произведения По:
 «Аль Аарааф» 142; «Без дыхания» 92, 100–104, 216; «Береника» 90–93, 182, 216; «Беседа Моноса и Уны» 159, 218; «Бес противоречия» 173, 174–176, 179; «Бочонок амонтильядо» 162, 187, 214, 233; «Ворон» 25, 27, 32, 160; «Длинный ларь» 161; «Домик Лэндора» 52; «Золотой жук» 48, 200; «И в смерти – жизнь» 59; «К Елене» 34, 65; «Как писать рассказ для Блэквуда» 109, 168, 216; «Колодец и маятник» 91, 153–157, 161–163, 169, 172, 173; «Колокольчики и колокола» 160; «Король Чумы» 187; «Лигейя» 26,

46, 47, 50, 69–74, 76, 77, 81, 84, 86, 88, 90, 93, 95, 110, 121–123, 131–136, 141, 144, 151, 152, 178–180, 210–211; «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» 99; «Лось (Утро на Виссахиконе)» 41; «Маска Красной Смерти» 20, 23, 149, 151, 186, 187–196; «Месмерическое откровение» 116, 170; «Морелла» 161; «Не закладывая черту своей головы» 100, 102–104; «Низвержение в Мальстрем» 190; «Овальный портрет» 58–63, 73, 78; «Остров феи» 46, 145; «Очки» 49, 94, 100, 101; «Падение дома Ашероу» 33, 47, 81–84, 86, 150, 151, 161–163, 173, 196–211, 213, 216, 223, 232; «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» 21–23, 33, 151, 223–230; «Повесть Скалистых гор» 44–46, 177; «Поместье Арнгейм» 17, 41–44, 51, 52; «Похищенное письмо» 20, 49, 54, 89, 231–238; «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» 22, 91, 110–123, 134, 136, 141, 144, 161; «Преждевременные похороны» 92, 169, 171, 172, 181, 192, 215–219;

Рабле, Франсуа 7, 187
 Рандольф, Джон 114
 Расин, Жан Батист 9
 Рейнольдс, Дэвид 24, 169, 170, 176
 Ренца, Луис 24, 46
 Рикарду, Жан 151, 224

Савчук В. В. 11
 Сад, Донасьен Альфонс
 Франсуа де 7, 156
 Салли, Томас 62
 Саразин, Филипп 194
 Сартр, Жан-Поль 5, 9, 75
 Седжвик, Катрина 108
 Сигурни, Лидия 29, 178
 Сиксу, Элен 28, 142
 Скотт, Вальтер 16, 71
 Сьюрри, Элейн 7, 11, 153, 154, 156, 157, 189

«Прыг-Скок» 25, 233; «Разговор Эйрос и Хармионы» 218; «Рукопись, найденная в бутылке» 151, 190, 198; «Свидание» 63–70, 73, 75, 77, 79–81, 93; «Сердце-обличитель» 20, 161, 169, 176, 179, 181, 182–186, 187, 191; «Сила слов» 209; «Сфинкс» 49, 191; «Тайна Мари Роже» 53–55, 87–89; «Тень (Парабола)» 145; «Трагическое положение» 100, 102, 104; «Убийства на улице Морг» 25, 49, 54, 86–87, 200, 221; «Уильям Уилсон» 23, 110, 137–153, 183, 204, 232; «Человек, которого изрубили в куски» 33, 93–98, 100, 180; «Человек толпы» 34–41, 62, 84, 149, 175, 180, 200; «Червь-победитель» 77; «Черный кот» 25, 169, 176, 179, 181, 187, 216; «Черт на колокольне» 180, 191; «Эврика» 32, 33, 185

Подорога В. А. 6, 11, 158
 Полициано, Анджело 80
 Поллин, Бертон 187, 188, 190, 209
 Поуп, Александр 167
 Прац, Марио 54, 124, 125, 129

Р

Ричардсон, Алан 158, 159, 165
 Роджерс, Мэри 53–55
 Роу, Джон Карлос 26
 Роусон, Сюзанна 118
 Руссо, Жан-Жак 8

С

Смит, Уильям Х. 178
 Смит, Хорас 168
 Сребник, Эмми 53, 54
 Старобинский, Жан 9, 10, 65, 164, 184, 185, 192
 Стеннард, Джейн 65
 Стивенсон, Роберт Льюис 107
 Стокхолдер, Кэй 237
 Сьеберс, Томас 124
 Сю, Эжен 38, 169

Твен, Марк 17
Тейт, Аллен 17
Тернер, Джон 130
Тик, Людвиг 127
Тиссо, Самуэль 174
Тодоров, Цветан 164
Томпсон, Дж. Ричард. 47, 48, 61, 95

Уилбер, Ричард 17, 18, 83, 143, 192
Уиллис, Мартин 110, 170
Уиллис, Натаниэль Паркер 38
Уилсон, Джон (Норт, Кристофер)
139

Феллини, Федерико 100
Фелман, Шошанна 233
Фидлер, Лесли 25, 123
Флобер, Гюстав 9, 10
Фостер, Джордж 36, 38, 84
Фрейд, Зигмунд 19, 20, 22, 29, 124,
234
Фридрих, Каспар Давид 130

Хантер, Джон 166
Хартер, Дебора 90, 164
Хартли, Дэвид 165
Хартман, Джеффри 18

Чайльд, Лидия Мария 167
Чемберлен, Уильям 143

Шамиссо, Адельберт фон 101
Шекспир, Уильям 188, 192
Шелли, Мэри 94, 127, 152, 171,
213, 214
Шелли, Перси Биши 125, 126, 128–
130, 133, 201

Эйхендорф, Йозеф фон 127
Эко, Умберто 7, 8, 230
Элмер, Джонатан 28, 29, 108, 118,
119

Юнг, Эдвард 216, 218

Ямпольский М. Б. 10, 11, 35, 42,
48, 56, 78, 90–92, 130, 190
Янквист, Пол 165, 166, 202

Т

Томпсон Джон Р. 14
Томпсон, Джордж 38
Торо, Генри Дэвид 50
Тоунсхед, Чонси 167
Тэннер, Тони 51
Тэйтар, Мария 171

У

Уильямс, Майкл Дж. С. 70, 72, 95,
96, 142
Уитмен, Уолт 17, 163, 208
Уитт, Роберт 165
Уолен, Теренс 26, 69

Ф

Фуке, Фридрих де ля Мотт 65
Фуко, Мишель 6, 166, 167, 174,
199
Фуллер, Маргарет 102
Фэргусон, Присцилла Паркхерст 37
Фэррент, Тим 107
Фюретьер, Антуан 12

Х

Херц, Нил 125
Хоффман, Дэниел 13, 18
Хэллибертон Дэвид 123, 209

Ч

Чемпен, Джордж 67

Ш

Шеридан, Фрэнсис 122
Шлегель, Фридрих 170
Шоу, Бернард 16
Шпитцер, Лео 206, 207

Э

Эмерсон, Ральф Уолдо 50
Энафф, Марсель 12, 156
Эттри, Уильям 54

Ю

Я

- Beauieu J.-C. 179
 Bell M.D. 64, 132
 Berman M. 11
 Bruhm S. 11
 Calanchi A. 11
 Charters A. 107
 Douglas A. 14
 Duganne A. J. H. 99
 Erkillla B. 27
 Fisher B.F. 202
 Frank A. 115
 Hirst H.B. 86
 Hull R. 54
 Hungeford E. 86
 Goddu T. 24
 Jacobs R. 77
 Jordan C.S. 28
 Kasson J.S. 55
 Leask N. 168, 201
 McGann J. 126
 Menninghaus W. 126
 Mills B. 167
 Moldenhauer J. 64
 Outram D. 11
 Paulson R. 130
 Person L. 28, 63, 64
 Phillips H. W. 201
 Poulsen R.C. 11
 Punday D. 11
 Rachman S. 36
 Richard C. 17
 Rignall J. 39
 Ridgely J.V. 26
 Roppolo J. 187
 Rosenheim S.J. 115
 Saltz L. 53
 Sanchez-Eppler K. 24
 Sanford Ch. 17
 Sawday J. 129
 Seltzer M. 11
 Solomon-Godeau A. 57
 Shaw T. B. 59
 Stafford B. 11, 174
 Tompkins J. 14
 Vernant J.-P. 125
 Walker I. M. 14
 Welmer L. A. 182
 Weber J.-P. 17
 Wheeler M. 126

По Э. А. Избранное: В 2 т. 13, 58, 73–75, 107, 131, 155, 160, 185, 224, 302, 228
 Эстетика американского романтизма 68, 72, 142

- Critical Essays on E. A. Poe. Ed. E. W. Carlson 15, 17, 20, 83, 147, 192
 Fragments for a History of the Human Body. Ed. M. Feher 11, 179
 Poe E. A. Essays and Reviews. Ed. G. R. Thompson 46, 69, 73, 74, 85, 94, 117, 131, 152, 155
 Poe E. A. A Collection of Critical Essays, Ed. R. Regan 17, 20, 155, 187
 Romancing the Shadow: Poe and Race. Eds. J. G. Kennedy, L. Weissberg 25, 26, 27
 Ruined Eden of the Present. Hawthorne, Melville, and Poe. Eds. G. R. Thompson and V. L. Lokke 48, 202
 The American Face of Edgar Allan Poe. Eds. S. Rachman and S. Rosenheim 26, 28, 36, 46, 53
 The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading. Eds. J.P. Miller and W. J. Richardson 89, 233–238
 The Recognition of E. A. Poe. Ed. E.W. Carlson 13, 17, 20, 83, 143, 193

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	3
Введение	5
Вычитая тело... ..	13
«Подводное течение смысла»	19
Современные подходы.....	24
 <i>Глава 1. Тело в пространстве видимого</i>	34
Был ли По фланером?	34
Пастораль и панорама.....	41
Анаморфоз: логика искажений	47
Сквозь замочную скважину.....	51
Перевод-транспозиция.....	58
Реставрация.....	63
Комбинирование	68
Неподатливый материал	74
Эффект смыслового пятна.....	78
Отражение как альтернатива.....	81
«Читаемое» тело	84
Граница «чтения»: зубы Береники	90
Комический образ тела-текста	93
Тело и гротеск	100
 <i>Глава 2. Телесный коллапс и обрыв повествования</i>	106
Нетерпеливый рассказчик	106
Между вымыслом и фактом.....	110
Тело, текст, телеграф... ..	112
Телесный коллапс	117
Голова Медузы	121
Романтическая агония.....	125
Отбросив «щит Персея»	131
Автобиография как палимпсест.....	136
«Об этом что сказать? Что скажет совесть...»	141
Лабиринт и удвоение	144
Встреча лицом к лицу	147
Рассказ с пробелом.....	153

<i>Глава 3. Поэтика ощущений</i>	158
«Феноменология восприятия»: слух и касание.....	158
Sense, sensibility, sensation... ..	164
Электрический удар страха.....	170
Облако чувства: самоотравление.....	173
Пары алкоголя: живой вес кошмара.....	176
Механика безумия.....	179
Часовой механизм: систола и диастола.....	183
Семиотика больного тела.....	187
Пустота под маской.....	193
Рассадник меланхолии.....	197
Заражение рассказчика.....	200
«Его сердце – висящая лютя...».....	205
«Шелковый тревожный шорох...».....	210
Об опасностях чтения.....	211
«Заразный» текст.....	215
Послесловие	221
Трудности продолжения.....	223
Заражение в действии: похищенное письмо.....	230
SUMMARY	239
Указатель имен.....	243

ISBN 978-5-9208-0334-4



*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Научное издание

Уракова Александра Павловна

*ПОЭТИКА ТЕЛА
в рассказах Эдгара Аллана По*

Технический редактор: Костылев В.Н.

Корректор: Сченснович Е.Н.

Подписано в печать 15.09.2008. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Печать офсетная. Печ. л. 16,0. Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел: (495) 690-05-61; 691-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография «Наука».
121099, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ № 917

**Российское представительство
программ имени сенатора У. Фулбрайта проводит конкурс
на соискание грантов по следующим программам:**

Магистратура и стажировка в США – для выпускников российских вузов и аспирантов.

<http://www.fulbright.ru/magaspr>

Международная стипендия Фулбрайта в области точных наук и технологий – гранты для получения степени доктора наук (PhD) в университете США.

Программа стажировки для преподавателей вузов и работников науки и культуры – для преподавателей вузов и работников библиотек и музеев.

<http://www.fulbright.ru/ffdp>

Программа Фулбрайта для сотрудников международных отделов российских университетов – для специалистов, занимающихся приемом иностранных студентов и ученых.

<http://www.fulbright.ru/rusvuz/index.shtml?riea>

Программа обмена ученых и деятелей искусств – для преподавателей с кандидатской и выше ученой степенью (кроме представителей творческих дисциплин).

<http://www.fulbright.ru/exchange>

Программа для преподавателей английского языка – для молодых специалистов и студентов последних курсов российских вузов по специальности «преподаватель английского языка», желающих отправиться на стажировку в американские университеты и колледжи.

<http://www.fulbright.ru/flta>

Грант программы имени сенатора Фулбрайта включает:

- ✓ Оплату обучения в любом университете США
- ✓ Ежемесячную стипендию
- ✓ Оплату транспортных расходов
- ✓ Ограниченную медицинскую страховку

В конкурсе принимают участие **ВСЕ** дисциплины, включая технические и естественнонаучные.

Конкурсы объявляются ежегодно, в марте. Следите за объявлениями на сайте Программы.

Для участия в программах необходимо заполнить форму заявки и приложить обязательный комплект документов, индивидуальный для каждой программы.

Координаторы программ Фулбрайта будут рады проконсультировать ученых, работников культуры, преподавателей, студентов, аспирантов по вопросам заполнения анкеты по адресу:

125009, Москва
ул. Тверская 16/2, строение 3, офис 1
Институт Международного Образования
Программа Фулбрайта
Наш телефон: (495) 935-83-53
Наш факс: (495) 937-54-18
e-mail: info@fulbright.ru
www.fulbright.ru

any of a practical quality. And it may be a characteristic of identity is how suggested in opposition to the vulgar notion (founded upon the assumption of gross analogy) however that the calculating and determining powers (calculating and comparison) are as remote from the imagination as that the chess, in chess, can hardly exist. And although these powers & various powers, the ideas will not appear all connected when we observe that the processes of invention or creation are still at one with the process of calculation - the former being merely, in an abstractly, the latter concrete.

It cannot be doubted that the mental features discovered of as the analytical are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appear to them only in their effect, the sense of them among other things, that they are always & have no power, when more fully pursued, a sense of the further enjoyment, as the being more united in this object, not actually, delighting in each sensation as with his number and action, so please the subject in that mental activity which discovery. He derives pleasure from even the most distant connections keeping his talent into play. He is fond of enigmas, of conundrums, of long phrases in combining in his solutions of each with all a degree of a number which applies to the ordinary apprehension of mathematical. His wealth, brought a host by its very kind and amount of intellect, have, in chess, the whole art of calculation.

The faculty in question is possibly much investigated by mathematical study, and especially by that highest branch of it which, generally, and merely on account of its subtle points connections, has been called, as if for calculation, analysis. Yet to calculate is not in chess a analysis - it is a play, for example, and the end without effort at the other. It follows that the game of chess, in its effects upon mental character, is greatly misunderstood. I am not now writing a treatise, but simply preparing a somewhat partial narrative by descriptions very much at random - I write, however, with reason to record that the higher powers of the reflective intellect are more distinctly and more deeply taxed by the combinatorial powers of chess than by all the elaborate fineries of chess. In this latter, where the pieces have different and diverse movements, some various and variable values, that which is only simple is multiplication (a not unimportant error) for that which is preferred. The attention is here called incessantly into play. If it flag for an instant, our opponent is unconsciously something in injury or defeat. The trouble never being not only unchangeable but inevitable, the chance of such moments are unchangeable, and in chess comes out of this it is the more concentrated rather than the more subtle player who prevails. In draughts, on the contrary, where the moves are simpler and there but little variation, the probability of inadvertence are diminished, and the more attention being less comparatively unemployed, what advantages are obtained by either party are obtained by superior accuracy. I do not object, but to suppose a game of draughts where the pieces are advanced in four steps, and where, of course, no mistake is to be avoided. It is obvious that here the victory can be decided (its players being at all times) only by some inherent movement. The result of some strong action of the intellect. Deprived of ordinary resources the player turns himself into the course of his opponent, identifies himself with him, and not infrequently sees him, as a player, in the method (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may reduce into misjudgment or hurry into error.

What has long been useful for its influence upon what are termed the intellectual powers, and even of the highest order of intellect have been known to take an apparently unaccountable delight in it, while excluding chess as frivolous. I regard doubt there is nothing of a similar nature & greatly lacking the faculty of analysis. The best chess player in chess is chess, and little more than the best player of chess - but proficiency in which implies capacity for success in all three more important understandings than most things with mind. When I say proficiency, I mean this position in the game which includes a comprehension of all the forces (whether he does himself) from which legitimate advantage may be derived. There are not only irregular but multifarious, and his frequently among various of draughts altogether incommensurate. It is the ordinary understanding. It is chess, as it is chess, distinctly; and so far the intellectual chess player with the very best in chess; while the reader of chess (sometimes based upon the most mechanical