



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДФУ)

**ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ**

Кафедра романо-германской филологии

Соколовская Эмма Олеговна

ЖАНРЫ «ГРОТЕСК» И «АРАБЕСКА» В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЭДГАРА ПО

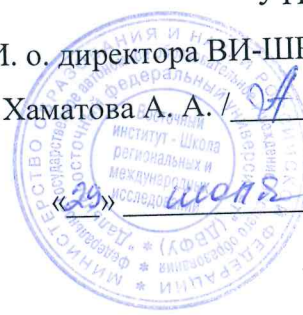
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению 45.03.01 Филология,
профиль «Преподавание филологических дисциплин (английский язык)»

Владивосток
2018

УТВЕРЖДАЮ

И. о. директора ВИ-ШРМИ ДВФУ
Хаматова А. А. / А.А. Хаматова /



«29» июня 2018 г.

В материалах данной выпускной квалификационной работы не содержатся сведения, составляющие государственную тайну, и сведения, подлежащие экспортному контролю.

Лукин А.Л. / А.Л. Лукин /
Ф.И.О. Подпись

Уполномоченный по экспортному контролю
«29» июня 2018 г.

Автор работы Лукин А.Л.
(подпись)
«13» июня 2018 г.

Руководитель ВКР д.филол.н., доцент
(должность, учёное звание, степень)

Г.И. Модина
подпись ФИО
Модина Г.И.

«13» июня 2018 г.

Защищена в ГЭК с оценкой

хорошо

Секретарь ГЭК

Л.А. Курылёва
(подпись)

Л.А. Курылёва
(И.О. Фамилия)

«30» октября 2018 г.

«Допустить к защите»

Заведующий кафедрой к.филол.н., доцент
(учёное звание)

Н.С. Морева
(подпись) Морева Н.С.

«13» июня 2018 г.

Оглавление

Введение	1
1. «Гротеск» и «арабеска» как художественный прием и жанр.....	3
1.1 «Гротеск» как литературный прием	3
1.2 «Арабеска» как литературный прием	10
1.3 Эстетика Эдгара Аллана По	15
1.4 Теория новеллы Э. А. По	19
2. Жанры «гротеск» и «арабеска» в новеллистике Э. А. По	24
2.1 Жанр «гротеск» в новеллистике Э. А. По	24
2.2 Жанр «арабеска» в новеллистике Э. А. По	37
Заключение	49
Список литературы	51

Введение

Художественные произведения, эстетика, а также личность Эдгара Аллана По являются предметом исследования многих учёных-литературоведов, лингвистов и культурологов. Его наследие составляют стихотворения, новеллы, повести, эссе. Важным вкладом Эдгара Аллана По в развитие американской и мировой новеллистики является теоретическая и практическая разработка жанра «новелла» в различных его вариациях. Его не без основания считают родоначальником жанров логического детектива, научно-фантастической и психологической новеллы, а также таких жанровых ее разновидностей как «гротеск» и «арабеска».

В зарубежном литературоведении изучением творчества Эдгара Аллана По занимались Руфус Гризвол, автор первой биографии Э. А. По искаживший личность писателя, американский библиограф Дж. Делани Гроссман (*Edgar Allan Poe in Russia: Легенда и литературное влияние*, 1998), Дж. Кратч (*Krutch J. W. Edgar Allan Poe*, 1926), Г. Аллен (*Allen H. The Life and Times of Edgar Allan Poe*, 1949), С. Беркович (*Berkowitch S. Ideology and classic American Literature*, 1986), Г. Р. Томпсон (*Thompson G. R. Poe's fiction Romantic irony in the Gothic tales*, 1973).

В отечественном литературоведении изучением творчества Эдгара По и его влияния на мировую литературу занималась М. П. Тугушева «Под знаком четырех: о судьбе произведений Э. А. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона»(1991), А. Н. Николюкин «Американский романтизм и современность»(1986), Э. Ф. Осипова «Загадки Эдгара По: исследования и комментарии»(2004), М. Н. Боброва «Романтизм в американской литературе XIX века»(1972). Одним из главных отечественных исследователей творчества По является Юрий Витальевич Ковалёв. В работе «Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт» (1984) затронута биография автора и поэта, аспекты творчества и теория жанра новеллы. Исследователи упоминают о гротесках и

арабесках как жанровых формах новеллы в творчестве Э. По, но отдельных исследований, посвященных особенностям этих форм, не существует.

Цель данной работы – выявить особенности «гротеска» и «арабески» в новеллистике Э. По.

Для достижения цели были сформулированы следующие задачи:

1. определить понятия «гротеск» и «арабеска» как художественный приём;
2. выявить особенности теории «новеллы» Э. По;
3. рассмотреть представления Э. По о «гротесках» и об «арабесках» как приеме и жанре;
4. разграничить понятия «гротеск» и «арабеска» в новеллистике Э. По;
5. проанализировать жанровые особенности «гротеска» и «арабески» в новеллах Э. По;

Предметом исследования являются жанровые особенности «гротеска» и «арабески» в творчестве Э. По.

Объектом исследования выступают новеллы из сборника «Гротески и арабески» (1840).

Структура включает в себя: введение, две главы, заключение, список литературы.

Первая глава посвящена характеристике литературных приемов «гротеск» и «арабеска», рассмотрению эстетических представлений Э. А. По о жанрах «новелла», «гротеск», «арабеска».

Вторая глава содержит анализ жанровых особенностей «гротеска» и «арабески» на примере следующих новелл Э. А. По: Без Дыхания (Loss of breath, 1832), Метценгерштейн (Metzengerstein, 1832), Сфинкс (Sphinx, 1846), Как писать рассказ для «Блэквуда» (How to Write a Blackwood Article, 1838), Страницы из жизни знаменитости (Lionizing, 1835), Чёрт на колокольне (The Devil in the Belfry, 1839), Морелла (Morella, 1835), Вильям Вильсон (William Wilson, 1839), Лигейя (Ligeia, 1838), Береника (Berenice, 1835), Падение дома Ашероу (The Fall of the House of Usher, 1840).

1. «Гротеск» и «арабеска» как художественный прием и жанр

1.1 «Гротеск» как литературный прием

Термин «гротеск» (от франц. *grotesque*, итальянского *grotto* – «пещера»), появился в XV веке в результате проведенных раскопок подземных помещений «гrotтов», где были обнаружены сохранившиеся настенные орнаменты, сплетенные вязью витиеватых линий, в которых в причудливой форме сочеталось прекрасное и ужасное. Фантастические сочетания человеческих и звериных форм, переплетены между собой узорами, придавали росписям стен некое композиционное единство. В результате исследований было выяснено, «подземные помещения» принадлежат Золотому дому Нерона /*Domus Aurea*/, построенному в Риме в 64-68 гг. н. э., после знаменитого пожара, уничтожившего весь центр города, и тем самым, «освободив» огромную площадь для постройки «мечты Нерона» близ Палатинского холма. Однако после смерти императора в 68 году великое сооружение было заброшено и вскоре, в результате очередного пожара, основная часть Дома была уничтожена, оставив лишь малую часть, оказавшуюся под землей, в процессе восстановления территории.

В литературоведение гротеск является художественным приёмом, в основе которого лежит странное и причудливое сочетание реальности и сказочности, красоты и кошмара, мудрости и безумия. Для нашей работы представляет интерес тот факт, что в конце 16-начале 17 в литературные приемы «гротеск» и «арабеска» (фр. *arabesques* от ит. *Arabesco* – арабский) воспринимались тождественно друг другу. Подробнее мы затронем историю и развитие «арабески» в следующем параграфе.

Перенесение М. Монтенем понятия «гротеск» в сферу литературы еще более осложнило его значение. «Он выбирает самое лучшее место посередине каждой стены и помещает на нем картину, написанную со всем присущим

ему мастерством, а пустое пространство вокруг нее заполняет гротесками, то есть фантастическими рисунками, вся прелесть которых состоит в их разнообразии и причудливости. И, по правде говоря, что же иное и моя книга, как не те же гротески, как не такие же диковинные тела, слепленные как попало из различных частей, без определенных очертаний, последовательности и соразмерности, кроме чисто случайных? *Desinit in piscem mulier formosa superne* (Сверху прекрасная женщина, снизу – рыба»¹. Затруднительным фактором в исследовании теории «гротеска» является то, что гротеск, произошедший из орнаментальной живописи, не дает точного критерия для выявления его своеобразности в каждом виде искусства. В связи с этим до сих пор теория гротеска остается на стадии становления.

Словарь поэтики под редакцией Натана Давидовича Тamarченко определяет «гротеск» (от итл. «*grotta*» – грот) как один из способов эстетического подхода к действительности, при котором она преобразуется за счет взаимопроникновения субъектного и объектного в широком смысле обоих слов (активное и пассивное, человеческое и природное, воображаемое и фактическое и т. п.)².

Прием «гротеск» может быть связан с понятием абсурда, в связи с этим необходимо обратиться к коннотации данного понятия. Абсурд (лат. *absurdus* нескладный, негармоничный) – разрушение в художественном тексте логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых)³. Трактовка понятия «абсурд» разительно отличается в зависимости от эпохи. Так, например, в средневековье абсурд трактуется как категория математическая (появление в математике понятия «абсурдные

¹ Монтень М. Опыты. Книга первая. Перевод Бобовича А. С. и др./ Montaigne. *Les Essais*. М.: Голос, 1992. С.167.

² Смирнов И. П. Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Тamarченко Н. Д.]. М.: Intrada, 2008. С. 50-52.

³ Буренина О. Д. Поэтика абсурда // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий/ [гл. науч. ред. Тamarченко Н. Д.]. М.: Intrada, 2008. С. 7.

числа» в значении «отрицательные числа») и логическая;⁴ Учёные средневековья использовали данный прием в целях приведения к нелепости, обозначив его как «*reductio ad absurdum*»⁵. В эпоху барокко – как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит абсурдным, но, сверх того, связанным с inferнальным миром в силу искажения божественного образца⁶. Абсурд как художественная форма может быть разложен на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов⁷. К таковым можно отнести предмет нашего исследования – гротеск.

В краткой литературной энциклопедии «Гротеск» определяет как один из видов типизации (преимущественно сатирической), при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов⁸. Определение, данное Оксфордским словарем литературоведческих терминов, свидетельствуют, что восприятие американским литературоведением этого понятия остается лишь на уровне «приема»: “...grotesque is characterized by bizarre distortions, especially in the exaggerated or abnormal depiction of human features. The literature of the grotesque involves freakish caricatures of people’s appearance and behavior”⁹.

Карл Флэгель, немецкий историк литературы, исследователь первого направления о гротеске, трактовал свои представления в работе «*Geschichte*

⁴ Буренина О. Д. Поэтика абсурда // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий/ [гл. науч. ред. Тамарченко Н. Д.]. М.: Intrada, 2008. С. 7.

⁵ (лат.) «сведение к нелепости. Приём опровержения». Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 8.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ Манн Ю. В. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. Сурков А. А. М.: Советская энциклопедия, 1964. С.401-402.

⁹ Baldick Chris. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, Oxford University Press, 2008. P. 146. «Гротеск характеризуется причудливым искажением, преувеличением или ненормальным изображением человеческих черт». Перевод Соколовской Э.

des Groteskkomischen», (1788). Немецкие литературоведы и в XIX веке значительное внимание уделяли поискам формального определения, в основу которого брались один или несколько внешних признаков гротеска¹⁰. Г. Шнееганс в работе «Истории гротескной сатиры»¹¹, (1894г.) разделил все определения на две группы: первая «считает самой существенной чертой гротеска элемент карикатуры», вторая видит «сущность гротеска не в карикатуре, а в фантастике и юморе». Шнееганс попытался синтезировать обе точки зрения. С тех пор синтетически-формальное определение гротеска стало наиболее распространенным¹². Автор создаёт особый «гротескный мир» для раскрытия реальных противоречий действительности. В силу этого гротеск всегда двупланов, а восприятие его двойственно: «То, что на первый взгляд могло показаться случайным, произвольным, на самом деле оказывается глубоко закономерным. Природа комического в гротеска состоит отнюдь не в усилении фарсового начала – «грубой комики», а связана с его двуплановостью. Комическое высвобождается вместе с постижением сущности гротеска, с движением читательской мысли от поверхностного плана к более глубокому»¹³.

Ю. Манн акцентирует внимание на том, что гротескный принцип типизации следует отличать от аллегорического, которому свойственны рационализм, заданная иносказательность. Гротескный план не допускает расшифровки каждой условной детали и в целом, в отличие от аллегории, выражающей скрытый смысл, выступает относительно самостоятельным по отношению к реальному плану. Однако, в конечном счете, он всегда зависит от него¹⁴.

¹⁰ Манн Ю. В. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. Сурков А. А. М.: Советская энциклопедия, 1964. С.401-402.

¹¹ Бахтин М. М. Гротескный образ тела у Рабле и его источники. URL: <http://ec-dejavu.ru/g/Grotesque.html>

¹² Манн Ю. В. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. Сурков А. А. М.: Советская энциклопедия, 1964. С.401-402.

¹³ Там же. С. 402.

¹⁴ Там же. С. 402.

Осмысление гротеска романтиками сыграло значительную роль в становлении теории гротеска, поскольку благодаря романтикам термин впервые был воспринят, как средство символизации и как символическая форма в целом – по этой причине он стал осознаваться не только как неотъемлемая форма искусства. Более того, гротескно-сатирическое изображение мира, открытие «субъективного» человека, проникновенное воссоздание природы были унаследованы реализмом XIX века. Способность «воображать» становится, таким образом, высшим критерием ценности художника, а гротеск – наиболее зримой формой воплощения божьего дара в искусстве. «Чем причудливее картины, тем выше дар художника, тем ближе они к реальному иероглифичному миру, тем точнее уловлена истина, сущность вещи. Простое изображение человека, его страстей и поступков, конечно, недостаточно. В поэзию должно быть привнесено иероглифическое изображение окружающей природы, просветленной фантазией и любовью»¹⁵.

Популярность термина «гротеск» возросла после появления «Предисловия к драме «Кромвель»» Виктора Гюго (1827), в котором «гротеск» признается важным аспектом искусства и жизни, который способен создавать необычные художественные образы. Однако исследование Гюго внесло в теорию гротеска и не бесспорные положения, которые разрушили его границы и смешали с явлениями негротесковыми. В. Гюго отмечает, что античный гротеск находился в состоянии «зародыша», «чувствовал себя не уместно», приводя пример из гомеровской «Илиады»: «Терсит и Вулкан играют комедию, один – для людей, другой – для богов. Слишком много естественного и оригинального в греческой трагедии, чтобы в ней не наличествовала иногда комедия. В качестве примера автор выделяет образы, являющиеся «гротесками» в «чистом виде»: тритон, сатиры, циклопы, сирены, фурии, парки, гарпии. Более того, он относит Полифема к

¹⁵ Шлегель Ф. Разговор о поэзии. Цит. по переводу Васильевой Г. М. //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С.64.

«ужасающему гротеску», а Силена – смешному»¹⁶. Далее В. Гюго отмечает, что в мировоззрении новых народов гротеск, наоборот, играет огромную роль. Он встречается всюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное; с другой – комическое и шутовское. «Переходя от идеального мира к миру действительности, он создаст неиссякаемые пародии на человечество. Это творения его фантазии – все эти Скарамуши, Криспины, Арлекины, гримасничающие тени человека, типы, совершенно неизвестные суровой античности, но, тем не менее, ведущие свое происхождение из классической Италии. Наконец, это он, окрашивая одну и ту же драму то южной, то северной фантазией, заставляет Сганареля приплясывать вокруг Дон-Жуана или Мефистофеля – ползать вокруг Фауста»¹⁷.

Гюго рассматривал «гротеск», прежде всего, как противоположность возвышенному и не считал его способным нести красоту и гармонию: «В то время как возвышенное в новой поэзии призвано изображать душу в истинном ее виде, очищенной христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключенного в человеке зверя. Первая из этих форм, освобожденная от всякой нечистой примеси, получит в удел все очарование, всю прелесть, всю красоту; она когда-нибудь создаст Джульетту, Дездемону, Офелию. Второй достанется все смешное, все неможное, все уродливое»¹⁸. Однако далее Гюго констатирует, что в так называемую романтическую эпоху все обнаруживает тесную и творческую связь его с прекрасным – «...не все в творении с человеческой точки зрения прекрасно, что уродливое в нем существует наряду с прекрасным, безобразное – с красивым. Уродливое, ужасное, отвратительное, если оно правдиво и поэтично перенесено в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности, и с другой стороны,

¹⁶ Гюго В. Предисловие к драме Кромвель // В Гюго. Собрание соч. в 14 томах. Т. 9. М.: Терра, 2001-2003. С. 25.

¹⁷ Гюго В. Предисловие к драме Кромвель // В Гюго. Собрание соч. в 14 томах. Т. 9. М.: Терра, 2001-2003. С. 27.

¹⁸ Там же. С. 27.

прекраснейшие на свете вещи, фальшиво и тенденциозно обработанные в искусственном произведении, становятся нелепыми, смешными, гибридными, уродливыми»¹⁹. Таким образом, реальность состоит из смеси двух форм – возвышенной и гротескной, которые являются неотъемлемыми частями друг друга.

Противостояние гротеска возвышенному способствует возникновению представления о гротеске как о средстве контраста: «Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является богатейшим источником, который природа открывает искусству»²⁰. Гюго первый, кто воспринимает любой контраст, вне зависимости от того, логичен ли он или нет, как гротеск, который «с одной стороны, ... создает уродливое и ужасное, с другой – комическое и шутовское»²¹. Важно отметить, что в отличие от романтиков Гюго не одаряет «гротеск» способностью возвышать. В результате чего, он с одной стороны сузил функцию «гротеска» – контраст как средство порождения гротескного образа или ситуации, а с другой – расширил, размыв реальные границы понятия.

Итак, гротеск как литературный прием – это один из способов эстетического подхода к действительности, при котором она преобразуется за счет взаимопроникновения субъектного и объектного в широком смысле обоих слов (активное и пассивное, человеческое и природное, воображаемое и фактическое. Комическое высвобождается вместе с постижением сущности гротеска, с движением читательской мысли от поверхностного плана к более глубокому. Ему свойственны дуплановость и противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов. Этот прием позволяет создавать необычные художественные образы. Он выступает как средство символизации и как символическая форма в целом; нацелен на гротескно-сатирическое изображение мира, открытие «субъективного» человека.

¹⁹ Гюго В. Предисловие к драме Кромвель. / В Гюго. Собрание сочинений в 14 томах. Т. 9. М.: Терра, 2001-2003. С. 29.

²⁰ Там же. С. 29.

²¹ Там же. 30.

1.2 «Арабеска» как литературный прием

Арабеска (ит. Arabesco – арабский) – европейское название сложного восточного средневекового орнамента, сочетающего в себе мотивы геометрических, растительных и каллиграфических элементов, характеризующийся высокими эстетическими свойствами. Сложность композиции заключается в математическом расчете использования, как каждого отдельного элемента узора, так и в точном расчете переплетения и гармоничного бесконечного повторения нескольких элементов, которые, тем самым, исключают возможность пустоты и использования фона. В мусульманском искусстве арабеска играла особую роль. По канонам мусульманства, единственным творцом всего живого может быть Аллах, соперничать с которым – великий грех. Пророк Мухаммед считал, что поклонение образам людей или животных может вернуть верующих к доисламской практике служения разным проявлениям материального мира, отдалив их от Бога. На антропоморфные изображения было наложено табу, зато появился новый вид искусства, полностью основанный на математических формах и геометрических фигурах²². Многократные переплетения узоров, расходящиеся от центра к периферии, способствовали не концентрации внимания, а, напротив, его рассеиванию, тем самым, вызывая «самогипноз». Такой эффект способствовал абстракции от реального мира и погружению в недра своего сознания.

В Европе расцвет «арабески» произошел в эпоху Возрождения при раскопках Золотого дома Нерона в XV веке. В Средние века проблема разграничения «гротеска» и «арабески» не была достаточно изучена, вследствие чего данные понятия смешивали и отождествляли друг с другом. Исследование, направленное на разграничение этих понятий, выявило следующие отличия: в живописи «гротесками» называются изображения на стенах (декоративные, многофигурные), а «арабесками» – орнаменты, то

²² Bit.ua. – независимое сетевое медиа. URL: <https://bit.ua/2015/12/arabesque/>

есть, часть этих изображений. В литературоведении «арабеска» отождествлялась с «гротеском» до 17 века. Значительную роль в эстетическом становлении «арабески» сыграла эстетика Канта. В «Критике способности суждения» (1790) Кант различал два вида красоты – свободная (*pulchritude vaga*) и лишь сопутствующая красота (*pulchritude adhaerens*). Первая, он писал: «Не предполагает понятия того, каким должен быть предмет; вторая предполагает такое понятие и совершенство предмета в соответствии с этим понятием. К первой относится (пребывающая для самой себя) красота той или иной вещи; вторая в качестве связанной с понятием (обусловленная красота) приписывается объектам, которые подведены под понятие особой цели»²³. Свободная красота независима от понятия предмета. Примером свободной красоты оказываются арабески: «рисунки *a la grecque*, листовенный орнамент на рамах картин или на обоях и т. д. сами по себе ничего не означают; они ничего не изображают, не изображают объект, подведенный под определенное понятие; они – свободная красота... Суждение о свободной красоте (красоте только по форме) есть чистое суждение. Здесь не предполагается понятие какой-либо цели, которой должно служить в данном объекте многообразие, не предполагается, следовательно, и то, что он должен представлять; это только ограничивало бы свободу воображения, которое, наблюдая за образом, как бы играет»²⁴.

Впервые Ф. Шлегель попытался выявить различия этих понятий. В примечаниях к «Философско-эстетическим воззрениям Ф. Шлегеля» (1983) отмечается, что у раннего Шлегеля «гротеск» часто употребляется как синоним «арабески», что соответствует обычному словоупотреблению того времени, зафиксированному в немецком словаре И. Г. Кампе (1801)²⁵. Шлегель относил к арабескам роман К. Brentano «Годви» (1801-1802), романы Л. Тика «История господина Уильяма Ловелля» (1795-1796) и

²³ Кант И. Критика способности суждения. / И. Кант. М.: Искусство, 1994. С. 231.

²⁴ Там же. С. 231.

²⁵ Шлегель. Ф. Эстетика. Философия. Критика. / Ф. Шлегель. М.: Искусство, 1983. С. 312.

«Странствия Франца Штернбальда» (1798), а также совместную работу Л. Тика и В. Г. Вакенродера «Сердечные излияния монаха, любителя изящного» (1797), полагая, что в арабесках «самое прекрасное» – это «богатство фантазии и легкость, чувство иронии и особенно сознательное различие и единство колорита»²⁶. В отличие от Кольриджа Ф. Шлегель не делает различия между фантазией и воображением, поэтому в его работах понятие «фантазия» включает в себя всё: «Только фантазия может постигнуть загадку этой любви и изобразить ее как загадку. И эта загадочность – источник фантастического во всякой поэтической форме. Фантазия всеми силами стремится проявить себя, но божественное может выразить себя в сфере природы лишь косвенным путем... романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме»²⁷. Анализируя гротеск, Ф. Шлегель отличает его от арабески, но не выделяет определенные признаки, по которым их можно разграничить. «Гротеск» трактуется как резкие контрасты, шутки, остроты, абсурдные сопоставления, как средство раскрытия хаоса, предчувствий бесконечности, но на «низком» плане. «Арабески» у раннего Ф. Шлегеля – понятие неустоявшееся, они расцениваются и низко и высоко, и только еще пробивает себе путь тенденция понимать арабески как нечто подчеркнуто одухотворенное. Вместе с тем понятие арабесок связано с поиском новой формы и композиции художественных произведений, с попыткой теоретически осмыслить новое (например, по отношению к немецкой классике, Гете) ощущение художественной формы как чего-то вольного, орнаментально-играющего, прихотливо вьющегося, складывающегося почти само по себе в противовес пластической законченности и продуманности формы. Новая ощущаемая и искомая форма универсальна, символично-всеобъемлюща (как роман). «Существенна в романе хаотическая форма –

²⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. / Ф. Шлегель. М.: Искусство, 1983. С. 461.

²⁷ Там же. С. 402.

арабеска, сказка», – писал Ф. Шлегель»²⁸. Гротеску также постепенно придается способность стать и жанрообразующим фактором – жанра трагикомедии и романа – «арабески».

Шлегелевское представление о понятии «арабеска» развил в своей эстетике философ и филолог Ф. Аст. Он писал, что «арабеска» – это «единство, лишенное сущности, выступающее как чистая форма... Арабеска – как бы логическая конструкция, пустая от содержания игра прекрасного»²⁹. А. Шопенгауэр писал в опубликованных после его смерти заметках, что в «арабески» эстетически привлекательное заключается в том, что «невозможное является как возможное при сохранении известной видимости истины, и только один какой-либо закон отменяется или видоизменяется... но все прочее остается; и тем не менее весь ход вещей делается иным, прежде невозможное удивляет нас на каждом шагу...»³⁰.

Арабеска как принцип орнаментально-игровой вольной композиции материала, складывающейся почти самопроизвольно в противовес законченности и продуманности, проникла в художественное сознание писателей 1820-1840 годов. Это отразилось в названиях произведений, строящихся, независимо от обозначения жанра, как сложные циклы: «Гротески и арабески» (1893) Эдгара Аллана По, «Арабески» (1835) Н. В. Гоголя³¹. Гоголю было близко восприятие «арабески» данное немецкими романтиками, которые полагали, что «арабеск» – это первоначальная форма фантазии, но поднятая на высший уровень в «новом искусстве», где она пронизывала и соединяла разные миры – земного с небесным, горний и дольний. В работе Ю. Манна «Гоголь. Труды и Дни: 1809-1845» (2004) затрагивается история создания сборника «Арабески», вышедшего в 1833. Работая над сборником, изначально Н. В. Гоголь стремился к «увесистому», цельному объемному произведению,

²⁸ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. / Ф. Шлегель. М.: Искусство, 1983. С. 461.

²⁹ Литературный словарь терминов. Арабеска. URL: <https://www.litdic.ru/arabeska-arabesk/>

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

преодолевающему раздробленность и отрывочность. Однако в результате автор решил дать право голоса частям, не сведенным в целое. «Арабески» – это нарочитая и узаконенная разноголосица»³². У Гоголя было особое отношение к любви и женской красоте: с одной стороны, это высокое, небесное, божественное переживание; с другой – оно скрывает в себе элемент бесовского наваждения, обмана и гибели³³. Таким образом, рассказы, вошедшие в сборник под общим названием «Арабески», не переплетены между собой общим сюжетом; некоторые из них содержат в себе черты той «дьявольской» пленяющей красоты, которая вызывает ощущение «укола», однако сама может «погибнуть в общей гибели наряду с последним презренным творением».

На формирование жанрового своеобразия «гротеска» и «арабески» у По повлияло эссе Вальтера Скотта «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827). Термины, обозначающиеся как синонимы в эссе Скотта, легли в заголовок сборника По, вышедшему в 1839 году, однако с другим значением, о котором будет сказано в следующем параграфе. Вальтер Скотт так называл фантастические образы Гофмана. «Отрывки, которые мы привели, свидетельствуют не только о безудержности гофмановской фантазии, но и о его умении ее смягчить и ослабить. К сожалению, вкус и темперамент слишком настойчиво влекли Гофмана к гротескному и фантастическому, унося его чересчур далеко, за пределы пылающих стен мира»³⁴. В эстетических взглядах Гофмана «гротеск» («арабеска») сочетается только с ужасным, объясняя это тем, что безумие не соотносимо со здравым смыслом, а природа – красотой. Фантазия противопоставляется рассудку, являясь частью воображения. «Неудивительно, что в сознании, настолько

³² Манн Юрий. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. / Юрий Манн. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 329.

³³ Там же. 335.

³⁴ Скотт Вальтер. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана. / В. Скотт. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 20. М.: Художественная литература, 1965. С. 769.

подвластном воображению и так мало сообразующемся со здравым смыслом, возникла целая вереница образов, в которых главную роль играет фантазия и вовсе не участвует рассудок»³⁵.

Гофмановский «гротеск» В. Скотт сравнивает с живописной арабеской, на которой изображены «причудливые замысловатые чудища и прочие романтические видения», пленяющие своей необычностью, контрастностью, вымыслом, необычными сочетаниями всевозможных цветов, но при этом они не «обогащают» рассудок читателя.

Итак, «арабеска» – прием, который в конце 16-начале 17 в. употреблялся как синоним «гротеску». Арабеска характеризуется как первоначальная форма фантазии, но поднятая на высший уровень в «новом искусстве». Ей свойственны возвышенность, одухотворенность, переплетение «причудливости и ужаса», но на высоком уровне. «Арабеска» отражала искания новой формы и композиции художественных произведений. Она осмысливала художественную форму как что-то вольное, орнаментально-играющие, прихотливо выющиеся, складывающуюся почти саму по себе в противовес пластической законченности и продуманности формы. К приемам «гротеск» и «арабеска» обращались и обращаются многие авторы. Э. А По первым применил термин гротеск по отношению к жанру новеллы. Для исследования свойства данного жанра, необходимо обратиться к эстетике По.

1.3 Эстетика Эдгара Аллана По

Своеобразие возникновения и становления эстетической мысли в США заключается в том, что первоначально она сосредоточивалась исключительно на проблемах национальной литературы. Вплоть до Гражданской войны эти вопросы были ведущими, определяющими в развитии американской

³⁵ Скотт Вальтер. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана. / В. Скотт. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 20. М.: Художественная литература, 1965. С. 770.

Эстетики. Главный вклад в развитие эстетической мысли США XIX века принадлежит Куперу, Эдгару По, Эмерсону, а позднее Уитмену, Генри Джеймсу, Хоуэллсу³⁶. Произведения американской литературы в конце XVIII – начале XIX века, в 20-30-е годы постепенно уступают место романтической фантазии. Большинство писателей в это время испытывает воздействие эстетических концепций Сэмюэля Тэйлора Кольриджа, воззрения которого заложены в основе американского романтизма. Французская революция (1789-1799) оказала наибольшее влияние на появление и развитие английского романтизма. Однако необходимо отметить ряд тенденций, характерных для английского романтизма, который проявлялся в «предромантизме». К ним относится обращение к сверхъестественному, иррациональному, атмосфера таинственности, которые нашли отражение в «готическом романе». К таким романам относятся произведения следующих авторов: Г. Уолпола и А. Радклиф, Ч. Метьюрина и М. Льюиса.

В английской эстетике также появляются книги, посвященные исследованию вкуса, фантазии, воображения, гения. «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) Э. Бёрка, «Опыт о гениальности» (1774) А. Джерарда и другие обобщали литературный опыт, объясняли неожиданно возникший интерес к неизведанным сторонам человеческой психики. Они подчеркивали важную роль воображения и интуиции в творчестве. Все эти философские, эстетические и литературные явления подготавливали почву для появления романтизма как единого течения, которое отличалось главным образом своим неприятием рационалистической философии Просветительства и новой эстетической программой, противостоявшей классицистической догме³⁷.

³⁶ Николукин А. Н. // Эстетика американского романтизма./ Эстетика американского романтизма. [Гл. ред. Овсянников М. Ф.]. М.: Искусство, 1977. С. 12-13.

³⁷ Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения С. Т. Кольриджа. URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/102013/2910013-01a.html>

Кольридж, один из родоначальников «Озерной школы», исследовал проблемы, связанные с определением понятия «воображение», соотношение духа и материи, суть процесса познания, участие в нем разума, роль прекрасного в жизни и в искусстве, задачи творчества, роль произведения искусства в становлении и развитии личности. Он отмечал, что в отличие от интуиции, качества пассивного, воображение наделено необычайной энергией и выступает посредником между чувствами и разумом, объясняя действие воображения и его законы в полном противоречии с классицистическими канонами.

Также поиски Кольриджа были направлены на нахождение некоего общего принципа, благодаря которому развиваются природа и человек. В результате чего, был выявлен принцип «органического единства духа и природы», который гласит, что «каждая частица, какой бы мелкой она ни была, содержит в себе «свойства всей материальной Вселенной». Единство предполагает органическое слияние самых разных явлений. Это множество в единстве встречается на всех этапах развития. И самое мельчайшее явление столь же противоречиво и неповторимо, как и мир в целом. Индивидуализация достигает высшего воплощения в человеке. С него начинается новая ступень развития природы, вновь переходящей в сознание»³⁸. Однако наибольший интерес для нашей работы представляет восприятие Кольриджем таких понятий, как: «фантазия» и «воображение», которые видоизменено, будут опорой эстетических взглядов Э. А. По.

Фантазию Кольридж считает не творческим качеством, а видом пассивной памяти, освобожденной от закономерностей времени и пространства. Она руководствуется лишь одним правилом-свободой выбора и законами ассоциации. Воображение – сила, прежде всего созидательная, живой непреложный закон действия и противодействия внутренних, самозарождающихся, бесконечных сил. Они не в состоянии побороть друг

³⁸ Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения С. Т. Кольриджа URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/102013/2910013-01a.html>

друга. Победа каждой из них есть одновременно и ее поражение. И поэтому исходом борьбы может быть не что иное, как вечная борьба, в которой они стремятся к совершенству, но никогда не достигают идеала³⁹.

В целом Эдгар Аллан По разделял эстетические взгляды Кольриджа, за исключением разграничений понятий «воображение» и «фантазия». Свое понимание данных принципов Эдгар По изложил в статье «Американские прозаики», опубликованной в начале 1845 года в «Бродвейском журнале». Автор впервые определяет жанровое своеобразие «гротеска» и «арабески». Структурировав свои новеллы по жанровым особенностям, он публикует их в сборнике «Гротески и арабески» (1840), название которого восходит к эссе Вальтера Скотта «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана»(1827). У Эдгара По эти термины обозначают жанровую принадлежность новелл, повествование в которых основано либо на воображении (арабески), либо на фантазии (гротески). «Воображение, фантазия, фантастическое и юмор», говорит он, – состоят из сочетаний одних и тех же элементов: «сочетаний» известных явлений и свойств «новизны». Однако воображение в этом ряду занимает особое место: «Воображение является среди них художником. Из новых сочетаний старых форм, которые ему предстают, оно выбирает только гармоническое и, конечно, результатом оказывается красота в самом широком ее смысле, включающем возвышенное. «Чистое воображение избирает из прекрасного или безобразного только возможные и еще не осуществленные сочетания; причем получившийся сплав будет обычно возвышенным или прекрасным (по своему характеру) соответственно тому, насколько возвышенны или прекрасны составившие его части, которые сами должны рассматриваться как результат предшествующих сочетаний. Диапазон воображения безграничен. Оно находит для себя материал во всей вселенной. Даже из уродств оно создает Красоту, являющуюся одновременно и

³⁹ Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения С. Т. Кольриджа URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/102013/2910013-01a.html>

единственной его целью, и его неизбежным мерилom»⁴⁰. Такого рода Красота становится центральным эффектом «арабеска».

Фантазию как жанрообразующий принцип Э. По рассматривает следующим образом: «Когда гармоничность сочетания находится на втором плане, а к элементу новизны добавляется дополнительный элемент неожиданности; когда, не просто сочетаются предметы, прежде никогда не соединявшиеся, но их соединение поражает нас как удачно преодоленная трудность, тогда результат принадлежит к области фантазии, которая большинству людей нравится больше, чем чистая гармония, хотя она, строго говоря, менее прекрасна (или величава) именно потому, что менее гармонична. Когда фантазия доходит в своих ошибках до крайности – ибо при всей их привлекательности это все-таки ошибки или же Природа лжет, – то она вторгается уже в области Фантастического»⁴¹. «Ошибка», негармоничное «искажение» реальности, сочетание, прежде несочетаемых явлений или предметов, «ужасное», «безобразное», но не возвышенное – свойства гротеска. Подчеркнем, что возникновение гротеска, по мысли По, – это процесс, в котором осуществляется количественное изменение материала – концентрация, преувеличение.

1.4. Теория новеллы Э. А. По

Во времена зарождения и развития американской национальной культуры отдельная роль отводится возникновению романтической новеллы, которая оказала огромное влияние на литературу в целом. Л. В.Полубряринова определяет новеллу (от итал. Novella – новость) как жанр повествовательной прозы, отличающийся динамикой в разворачивании сюжета, строго выверенной композицией с отчетливо выделяемым

⁴⁰ По Э. А. Американские прозаики. Воображение – Фантазия – Фантастическое. Юмор – Остроумие – Сарказм. По переводу З. Александровой. URL: <http://poe.velchel.ru/index.php?cnt=9&sub=3>

⁴¹ Там же.

«пуантом» (т. е. неожиданным разрешением сюжета) и акцентированием коммуникативного момента в повествовании⁴². Впервые к вопросу жанрового своеобразия «новеллы» обратился Вашингтон Ирвинг. Он определил общие параметры новеллы, которыми руководствовался при создании произведений, однако точного определения он не выявил. Важным вкладом Эдгара Аллана По в развитие американской и мировой новеллистики является теоретическая и практическая разработка жанра «новелла» в различных его вариациях. В эссе «Философия обстановки» (1840), «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип», опубликованное посмертно в 1850 году, По теоретически разработал основные принципы новеллы. В эссе «Философия творчества» Эдгар По утверждает, что новелла должна быть краткой. « If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed»⁴³. Впрочем, стремясь к краткости, писатель должен соблюдать известную меру. Слишком короткое произведение неспособно произвести глубокое и сильное впечатление, ибо, по его словам, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible”⁴⁴.

Далее Э. А. По затрагивает вопрос о выборе определенного впечатления и эффекта, которого автор хочет достичь, воздействуя на читателя. По мнению По, лучшая область для воздействия на читателя – область поэзии, так как именно поэзия созерцает «прекрасное» и способна,

⁴² Полубряринова Л. В. Новелла // Поэтика, Словарь актуальных терминов и понятий. / [гл. науч. ред. Тамарченко Н.Д.]. М.: Intrada, 2008. С. 146.

⁴³ По Э. А. Философия творчества. По переводу В. Роговой / Э. А. По. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. URL: http://lib.ru/INOFANT/POE/poe1_3.txt «Если какое-либо литературное произведение не может быть из-за своей длины прочитано за один присест, нам надо будет примириться с необходимостью отказа от крайне важного эффекта, рождаемого единством впечатления; ибо если придется читать в два приема, то вмешиваются будничные дела, и всякое единство сразу гибнет».

⁴⁴ Там же. «Без некоторой растянутости, без повторов основной идеи душа редко бывает тронута».

как нельзя лучше, воздействовать на души читателей – “When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect – they refer, in short, just to that intense and pure elevation of soul – not of intellect, or of heart – upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating the “beautiful”⁴⁵.

Также немаловажным фактором для создания «совершенной новеллы», в теории По, является применение определенных принципов рифмовки и аллитерации для создания оригинальности – “The effect of this originality of combination is aided by other unusual and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration”⁴⁶. Что касается интонации, По полагает, использование печальной интонации, как нельзя лучше, подход для достижения поставленного эффекта – “Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation – and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones”⁴⁷.

Помимо вышеуказанных критериев «совершенной новеллы», определенная роль отдается цвету, который является составляющим общей гармонии. В эссе «Философия обстановки» (1840), По подчеркивает

⁴⁵ По Э. А. Философия творчества. По переводу В. Роговой / Э. А. По. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. URL: http://lib.ru/INOFANT/POE/poe1_3.txt «Коротко говоря, имеют в виду то полное и чистое возвышение не сердца или интеллекта, но души, о котором я упоминал и которое испытывают в итоге созерцания прекрасного».

⁴⁶ Там же. «Эффекту оригинальности этой комбинации способствуют другие необычные и некоторые совершенно новые эффекты, возникающие из расширенного применения принципов рифмовки и аллитерации».

⁴⁷ По Э. А. Философия обстановки. По Переводу В. Роговой./ Э. А. По. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. URL: http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1_2.txt «Итак, считая моей сферой «прекрасное», следующий вопрос, которым я задался, относился к интонации, наилучшим образом его выражающей, и весь мой опыт показал мне, что интонация эта – печальная. Прекрасное любого рода в высшем своем выражении неизменно трогает чувствительную душу до слез. Следовательно, меланхолическая интонация – наиболее законная из всех поэтических интонаций».

важность не только выбора определенного цвета, но и его «корректное» использования, поскольку игнорирование данного параметра приводит к «безвкусице» – “A want of keeping is observable sometimes in the character of the several pieces of furniture, but generally in their colors or modes of adaptation to use. Very often the eye is offended by their inartistical arrangement. Straight lines are too prevalent – too uninterruptedly continued – or clumsily interrupted at right angles. If curved lines occur, they are repeated into unpleasant uniformity. By undue precision, the appearance of many a fine apartment is utterly spoiled”⁴⁸. Однако самый верховных принцип, в теории По, подчиняющий себе все остальные, – Единство эффекта (впечатления). Он должен обеспечить целостность восприятия, независимо от того, какого именно типа «короткую прозу» создает писатель. Единство эффекта – это некое всеобщее, тотальное единство, складывающееся из «малых», частных единств сюжетного движения, стиля, тональности, композиции. Однако стоит отметить, что превыше всего среди них – единая содержательная основа, или единство предмета». Все лишнее, не работающее на заранее предустановленный эффект, не имеет права присутствовать в новелле. По писал: «Не должно быть ни единого слова, которое, прямо или косвенно, не было бы направлено на осуществление изначального замысла».

Таким образом, задачей новеллы, с точки зрения Э. По, является достижение "единого эффекта" – эмоционального и интеллектуального, а основными принципами являются определенность – в отличие от принципа неопределенности в поэзии, оригинальность и новизна – литературная и

⁴⁸ По Э. А. Философия обстановки. По Переводу В. Роговой./ Э. А. По. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. URL: http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1_2.txt
«Отсутствие гармонии замечается иногда в характере отдельных предметов обстановки, но чаще в их цвете и использовании. Очень часто глаз бывает оскорблен их безвкусным размещением. Слишком много прямых линий – они слишком долго ничем не прерываются – или же неуклюже прерываются под прямым углом. Если встречаются изогнутые линии, то они монотонно повторяются. Педантическая симметрия нередко портит весь вид отлично обставленных комнат».

философская, достоверность, которая должна присутствовать даже в самых фантастических построениях.

2. Жанры «гротеск» и «арабеска» в новеллистике Э. А. По

2.1 Жанр «гротеск» в новеллистике Э. А. По

Свои эстетические представления Эдгар Аллан По воплотил в содержание сборника «Гротески и арабески» (1840), состоящий из двадцати пяти ранних новелл, написанных в период с 1832 по 1840 годы, которые привели По к тропе новеллиста. Судьба сборника была не сразу определена, поскольку первая попытка публикации закончилась фиаско. В начале 1830-х годов По задумал издать сборник «мистических» новелл под общим названием «Одиннадцать арабесок». Тогда ему не удалось напечатать их, так как рассказы не произвели «должного впечатления» и были подвержены яростной критике. Под воздействием «Книги эскизов»(1815) Ирвинга, которая отражала эстетические представления автора о жанре «новелла», издатели уверовали в обязательность единства любого сборника рассказов, достигаемого сквозным сюжетом, характерами, переходящими из новеллы в новеллу, или, на худой конец, образом рассказчика⁴⁹. В связи с этим издательство отказывалось публиковать сборник По, новеллы которого несвязанные между собой сюжетной линией. Обществу потребовалось около 10 лет для принятия иной интерпретации жанра «новелла», а также связи «новелл» в едином пространстве по принципу жанрового единства, а не единого сюжета. После чего в 1840 году вышел первый его двухтомный сборник в Филадельфии, который назывался «Гротески и арабески». В состав сборника вошло 25 новелл, из которых 15 новелл принадлежат к жанру «гротеск»: «Страницы из жизни знаменитости» (1835), «Свидание»(1835), «Без Дыхания»(1832), «Метценгерштейн» (1832), «Человек, которого изрубили в куски. Повесть о последней бугабускокикапуской кампании» (1839), «Герцог де л'Омлет»(1832), «Бон-Бон»(1832), «Черт на колокольне» (1839), «Король Чума» (1835), «Как писать рассказ для «Блэквуда»»(1838),

⁴⁹ Ковалёв Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография./ Ю. В. Ковалёв Л.: Худож. лит. 1984. С.163.

«Трагическое положение (Коса времени)»(1838), «Четыре зверя в одном»(1833), «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля»(1835), «Мистификация» (1837), «Почему французик носит руку на привязи» (1839), а 10 – «арабеска»: «Морелла»(1835), «Вильям Вильсон»(1839), «Лигейя»(1838), «Береника» (1835), «Падение дома Ашеров»(1840), «Рукопись, найденная в бутылке» (1833), «Тень. Парабола»(1835), «Тишина»(1837), «На стенах Иерусалимских» (1832), «Разговор Эйрос и Хармионы» (1839). Композиция сборника устроена следующим образом: первые 12 новелл чередуются в соотношении 6:6 – «гротеск»: «арабеска», далее следует 3 «гротеска», после чего 2:2, далее 2 гротеска и последние 4 новеллы – 2:2.

Известно, что в искусстве гротеск играет значительную роль. Он может создавать как ужасно-уродливые, так и ужасно-комические образы и ситуации. «Переходя от идеального мира к миру действительности, он создает неиссякаемые пародии на человечество»⁵⁰. Эдгар Аллан По посвятил несколько новелл вопросам земной действительности, иллюзорности жизни и месту человека в этой системе. Согласно Ю. В. Ковалёву, Эдгар По остро ставил вопросы, «связанные с опасностью нивелировки индивидуального сознания, утратой личности, растворяющейся в меркантильном, бездуховным конформизме. Именно страх перед утратой личности образует главный источник ужаса, владеющего сознанием героев психологических новелл»⁵¹.

Мы затронем одну из первых новелл По, которая создавалась во времена становления теории жанров «новелла» и «гротеск», – «Без дыхания» (“Loss of Breath”, 1832). Основной мотив новеллы – жизнь вне жизни. Эпиграф “O breathe not, etc.”⁵² восходит к стихотворению Томаса Мура “O!

⁵⁰ Курдина Ж. В., Модина Г. И. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм. / Ж. В. Курдина, Г. И. Модина. М.: Флинта. Наука, 2010. С. 54.

⁵¹ Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография. Л.: Худож. Лит., 1984. С.199.

⁵² «O, не дыши и т.д.».

Breathe Not His Name”⁵³, входящее в сборник “Irish Melodies” (1807-1834). Стихотворение Мура посвящено одному из руководителей Ирландского восстания 1803 года Роберту Эммету, который был приговорен к казни. Его последнее желание выразилось во фразе: «Уходя из этого мира, я прошу лишь об одном. О даре забвения»⁵⁴. Стихотворение пронизано с одной стороны разочарованием в случившемся и болью, которую не унять, а с другой стороны – смирением с тем, что нельзя изменить и возможно только принять. Эдгар По цитирует только первую половину строчки, тем самым, получая иной смысл высказывания. В начале новеллы По цитирует Салманассара: “The most notorious ill-fortune must in the end yield to the untiring courage of philosophy”⁵⁵, наделяя главного героя той самой бодростью духа, которая способна сломить «неприступную крепость» – судьбу. В новелле вводится мотив ложной смерти, выраженной в способности жить без дыхания: “with the qualifications of the dead – dead, with the propensities of the living – an anomaly on the face of the earth – being very calm, yet breathless”⁵⁶, протагонист продолжает «нести свое бремя», поборов отчаяние. Этот мотив пронизывает всю новеллу: несмотря на смертельные увечья, такие как: “dislocated limbs, head twisted on one side, hanging”⁵⁷, он остается в живых, хоть и изрезан на куски, так как изначально он уже мёртв. Даже будучи захороненным в склепе он не находит покоя, говоря: “Death's a good fellow and keeps open house struck me at that moment as a palpable lie”⁵⁸. Становится ясно, что смерть не наступает из-за отсутствия жизни. Повторяющиеся мотивы ложной смерти приводят к мотиву ложной жизни, а

⁵³ «Не произносите его имя».

⁵⁴ Жаткин Д. Н., Яшина Т. А. Стихотворение Томаса Мура «Oh! Breathe not his name...» в русских переводах XIX - начала XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-tomasa-mura-oh-breathe-not-his-name-v-russkih-perevodah-xix-nachala-xx-veka>

⁵⁵ По Э. А. Без дыхания. По переводу Беккера М. И. СПб.: Кристалл, 1999.

URL: <http://www.lib.ru/INOFAANT/POE/breathe.txt> «Самая жестокая судьба рано или поздно должна отступить перед неодолимой бодростью духа».

⁵⁶ Там же. «Со всеми свойствами мертвеца, мертвый, но со всеми наклонностями живых, – нечто противоестественное в мире людей, - очень спокойный, но лишенный дыхания».

⁵⁷ Там же. Вывихнутые суставы, свернутая голова, повешение.

⁵⁸ Там же. «Радушна смерть, к ней всем открыты двери» – содержит явную ложь».

образ персонажа, обладающего лишь обликом живого человека, но изначально мертвым изнутри, является смысловым содержанием новеллы-гротеска. Сюжетно-композиционное построение новеллы наполнено алогизмом, который используется для достижения комического эффекта, показывая пародию на настоящую жизнь, в которой не соблюдены нормы и понятия. Фантазия, доведенная до абсурда, показывает сущность человеческих отношений, в которых муж ненавидит жену: "Thou wretch! – thou vixen! – thou shrew!" said I to my wife on the morning after our wedding; "thou witch! – thou hag! – thou whippersnapper – thou sink of iniquity! – thou fieryfaced quintessence of all that is abominable! – thou – thou"⁵⁹; в которых от беспомощного человека избавляются, как от мешка с мусором: "...his opinion that a dead man had been palmed upon them during the night for a living and responsible fellow-traveller... I was here, accordingly, thrown out at the sign of the "Crow", without meeting with any farther accident than the breaking of both my arms, under the left hind wheel of the vehicle"⁶⁰; в которых общество наслаждается балаганом и шутовством: "I forbear to depict my sensations upon the gallows...I did my best to give the crowd the worth of their trouble. My convulsions were said to be extraordinary. My spasms it would have been difficult to beat"⁶¹. Медицина высмеивается за неспособность определить, жив или мертв человек: "The purchaser took me to his apartments and commenced operations immediately. Having cut off my ears, however, he discovered signs of animation... In case of his suspicions with regard to my existence proving ultimately correct, he, in the meantime, made an incision in my stomach, and

⁵⁹ По Э. А. Без дыхания. По переводу Беккера М. И. СПб.: Кристалл, 1999.

URL: <http://www.lib.ru/INOFANT/POE/breathe.txt> «Ах ты гадина! ах ты ведьма! ах ты мегера, - сказал я жене наутро после свадьбы, - ах ты чертова кукла, ах ты подлая, гнусная тварь, клоака порока, краснорожее исчадие мерзости, ах ты, ах ты...».

⁶⁰ Там же. «Он высказал мнение, что ночью под видом находившегося в полном здравии и рассудке пассажира им подсунули труп...В соответствии с этим меня вышвырнули из дилижанса перед «Вороном» причем со мною не произошло больше никаких неприятностей, если не считать перелома обеих рук, попавших под левое заднее колесо».

⁶¹ Там же. «Я не в силах описать ощущения, которые я испытал при повешении. Все признали мои конвульсии из ряда вон выходящими. Судороги мои трудно было превзойти. Чернь кричала "бис"».

removed several of my viscera for private dissection”⁶². Прием гротескных ситуативных несоответствий помимо сюжетно-композиционного строя реализован через: языковую форму: “Being little of a cynic, I had all the sentiments of a dog”⁶³, “I may just mention, however, that die I did not. My body was, but I had no breath to be, suspended; and but for the knot under my left ear (which had the feel of a military stock) I dare say that I should have experienced very little inconvenience”⁶⁴, использование говорящих имен: “Windham and Allbreath, Mr. Lackobreath, Windenough, Mr. Scissors”⁶⁵; мотивы и поступки героя: “The place was dreadfully dreary and damp, and I became troubled with ennui. By way of amusement, I felt my way among the numerous coffins ranged in order around”⁶⁶, “Preliminaries being at length arranged, my acquaintance delivered me the respiration; for which (having carefully examined it) I gave him afterward a receipt”⁶⁷.

Таким образом, в новелле целое полотно несовершенной жизни сплетено из узоров гротескных алогизмов, показывающих результат слепой земной жизни, в которой персонажам не дано постигнуть суть жизни, не зная и не понимая самих себя.

⁶² По Э. А. Без дыхания. По переводу Беккера М. И. СПб.: Кристалл, 1999.

URL: <http://www.lib.ru/INOFANT/POE/breathe.txt> «Совершив сию покупку, хирург отвез меня на свою квартиру и немедленно приступил к соответствующим операциям. Однако, отрезав мне уши, он обнаружил в моем теле признаки жизни. На тот случай, если его подозрения, что я еще жив, в конце концов подтвердятся, он пока что сделал надрез на моем животе и вынул оттуда часть внутренностей для будущих анатомических исследований».

⁶³ Там же. «Не будучи ни в коей мере киником, я, должен признаться, чувствовал себя какой-то собакой».

⁶⁴ Там же. «Тело мое действительно было доведено, но я никак не мог испустить дух, потому что у меня его уже не было»; и должен сказать, что, если бы не узел под левым ухом (который на ощупь напоминал твердый крахмальный воротничок), я не испытывал бы особых неудобств».

⁶⁵ Там же. «О'Ветри и Выдыхаэр, Мистер Духвон, Мистер Вовесьдух, Мистер Ножницы».

⁶⁶ Там же. «Кругом было страшно сыро и уныло, и я изнывал от скуки. Чтобы развлечься, я принялся бродить между аккуратно расставленными рядами гробов».

⁶⁷ Там же. «Когда предварительные переговоры наконец завершились, мой приятель вручил мне дыхание, в получении коего (разумеется, после тщательной проверки) я впоследствии выдал ему расписку».

Мотив иллюзорности жизни также лежит в основе сюжета новеллы «Чёрт на колокольне» (“The Devil in the Belfry”, 1839). Но если в «Без дыхания» затрагивался вопрос – жизни вне жизни, то в «Чёрт на колокольне» – незнание и нежелание человека познавать земной мир. Незнание во Школькофремене воспринимается как высшее благо, главное достоинство которого – сохранение установленного порядка, тем самым, исключая потрясений, к которым обитатели не в силах подготовиться. Обитателям, «в меру их способностей», неизвестны такие понятия, как: история, возраст и происхождение названия города. Единственная гордость города – главные часы Школькофремена: “And this is the object to which the eyes of all the old gentlemen are turned who sit in the leather-bottomed arm-chairs”⁶⁸. Самая уважаемая работа – синекура. Самые важные решения, принятые на городском совещании:

“That it is wrong to alter the good old course of things” –

“That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittiss” –

and “That we will stick by our clocks and our cabbages”⁶⁹.

Таким образом, незнание делает всех людей уникально одинаковыми. Гротеск изображает мир как часовой механизм, лишенный жизни, а люди в нём – шестерёнки, выполняющие рутинную работу. Они не имеют ни индивидуального начала, ни фантазии. Через описание внешнего мира реализуется внутреннее устройство персонажей: “The dwellings are as much alike inside as out, and the furniture is all upon one plan. The floors are of square tiles, the tables and chairs of black-looking wood with thin crooked legs and puppy feet”⁷⁰. Абсурдно-неживая жизнь города пронизана мертвенной

⁶⁸ Poe E. A. The Devil in the Belfry. По переводу Соколовской Э. URL: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/belfry.html> «Это и есть тот объект, на котором сконцентрировано всё внимание старичков, сидящих в кожаный креслах».

⁶⁹ Там же. По переводу Соколовской Э «Изменять добрый старый порядок жизни неправильно»; «За пределами Школькофремена нет ничего даже сносного»; «Мы будем держаться наших часов и нашей капусты».

⁷⁰ Там же. По переводу Соколовской Э. «Жилища абсолютно одинаковы как снаружи, так и внутри, и мебель расставлена по одному плану. Полы покрыты квадратиками кафеля; стулья и столы с тонкими изогнутыми ножками сделаны из черного дерева».

упорядоченностью внутри и снаружи. По изображает бездушный мир, отрекшийся от искусства и познания, для пробуждения которого он добавляет гротескный образ черта, которому несвойственны гармония и правила. Только он может зародить жизнь, внося хаос в порядок. “In his teeth he held the bell-rope which he kept jerking about with his head, raising such a clatter that my ears ring again even to think of it. On his lap lay the big fiddle at which he was scraping out of all time and tune with both his hands, making a great show, the nincompoop! of playing Judy O’Flannagan and Paddy O’Rafferty”⁷¹. «Скрипичный концерт», данный Чертом на колокольне, впервые разрушает покой в этом городе, тем самым, создав отправную точку для новой жизни.

Следующая проблема – самостоятельность души-сознания в гротескных новеллах. Для анализа мы выбрали новеллу «Метценгерштейн» («Metzengerstein», 1832), в которой тематика гротеска выражается в двойничестве единого создания, выраженного в переселении души. Многие исследователи выделяют эту новеллу как пародию на готический роман. В Эпиграфе к новелле цитируется строка, из обращения Мартина Лютера к Папе Римскому, тем самым определяя центральный мотив новеллы – возмездие: “Pestis eram vivus – moriens tua mors ero”⁷². Мотив мести побуждает вернуть душу в земной мир для расплаты. Изначально серьёзный тон повествования, предвещающий страшные пророчества и метемпсихозы, нарушается стилистическими и логическими алогизмами. Центральные персонажи новеллы заклятые враги в нескольких поколениях – семейство Метценгерштейна и Берлифитцингов. Древнее прорицание, связывающее эти семейства, выражает первоначальную причину их вражды:

⁷¹ Poe E. A. The Devil in the Belfry. По переводу Соколовской Э. URL: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/belfry.html>. «В зубах он держал веревку колокола, которую он дергал, мотая головой, создавая такой грохот, что у меня в ушах до сих пор звенит, стоит только вспомнить об этом. На коленях у него лежала большая скрипка, которую он скреб обеими руками, знатно фальшивя, делая вид, простофиля, что играет «Джуди О’Фланнаган и Пэдди О’Рафферти»».

⁷² По Э. А. Метценгерштейн. По переводу Александровой. З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/metz.txt> (с лат.) «При жизни был для тебя несчастьем; умирая, буду твоей смертью».

A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing”⁷³. Спустя несколько дней, как беспощадный Фредерик Метценгерштейн вступил во власть в своем имении, конюшню врага, находившуюся неподалеку от территории Фредерика, окутывает беспощадный огонь, из которого спастись удалось только свирепому коню, ранее не замеченному во владениях. Во время пожара Фредерик, находившийся в своих покоях, рассматривал изображение коня на гобелене, принадлежавшего некогда Берлифитцингам. Животное стояло покорно рядом с хозяином, который был заколот шпагой Метценгерштейнов. Спустя мгновение Фредерик был ошеломлён изменением изображения на гобелене: “The head of the gigantic steed had, in the meantime, altered its position. The neck of the animal, before arched, as if in compassion, over the prostrate body of its lord, was now extended, at full length, in the direction of the Baron. The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his gigantic and disgusting teeth”⁷⁴.

Гротескный образ коня символизирует живое и мертвое, человеческое и животное, реальность и изображение. Душа, готовая к отщепеню, может обличаться в разные образы, для достижения задуманного: конь, изначально изображенный на гобелене, оживает, являясь двойником Берлифитцинга, неделимая душа которого может создавать двойников вопреки рамкам пространства и времени. Таким образом, вереница гротескных событий,

⁷³ По Э. А. Метценгерштейн. По переводу Александровой. З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/metz.txt> «Страшен будет закат высокого имени, когда, подобно всаднику над конем, смертность Метценгерштейна восторжествует над бессмертием Берлифитцинга».

⁷⁴ Там же. «Тем временем, голова гигантского коня изменила положение. Шея, изначально вытянутая дугой, была склонена над умирающим телом хозяина, будто бы он выражал сострадание, теперь вытянулась во всю длину по направлению к барону. Глаза, ранее не заметные, стали излучать пламя, присущее человеческому взору, тем самым гипнотизируя, а пасть разъяренной лошади оскалилась, показывая жуткие до безумия зубы».

приводит к сбыванию пророчества, но с противоположным смыслом: бессмертие Берлифитцинга, подобно всаднику над конем, восторжествовало над смертностью Метценгерштейна.

Новеллы «Страницы из жизни знаменитости» (“Lionizing”, 1835) и «Как писать рассказы для «Блэквуда» (“How to Write a Blackwood Article”, 1838) тематически схожи – в их основе лежит иллюзорность в массовом сознании, которое склонно к созданию ложных масок. Порождение фальшивых идеалов – отличительная черта таких новелл. В «Страницы из жизни знаменитости» иллюзорность жизни выражается в нелепости создаваемых идеалов красоты, которые, деформируясь, превращаются в уродства. Гротескный земной мир ценит уродство, причем самые его извращенные формы. Главный герой Роберт Джонсом был знаменит благодаря своему выдающемуся ужасному носу. Всё отрочество он посвятил изучению носов и, «держа нос по ветру», отправляется во взрослую жизнь. Общественность целиком и полностью восхищается его носом и считает его знания о носках самыми выдающимися: “There was myself. I spoke of myself; – of myself, of myself, of myself; – of Nosology, of my pamphlet, and of myself. I turned up my nose, and I spoke of myself.

“Marvellous clever man!” said the Prince.

“Superb!” said his guests; – and next morning her Grace of Bless-my-soul paid me a visit.

“Will you go to Almack’s, pretty creature?” she said, tapping me under the chin.

“Upon honor,” said I.

“Nose and all?” she asked.

“As I live,” I replied”⁷⁵.

⁷⁵ По Э. А. Страницы из жизни знаменитости. По переводу Рогова В. В. СПб.: Кристалл, 1999. URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/znam.txt> «Присутствовал я. Я говорил о себе; о себе, о себе, о себе; о носологии, о моей брошюре и о себе. Я задрал мой нос, и я говорил о себе.

- Поразительно умен! - сказал принц.

- Великолепен! - сказали его гости; и на следующее утро ее светлость герцогиня Шут-Дери нанесла мне визит.

Когда появляется более изощрённое абсурдное уродство, прежняя форма перестаёт волновать общественность. Когда Роберт увидел соперника, в страхе потерять своё положение в обществе, он отстреливает ему нос, тем самым, создавая еще большее уродство, которое в обществе цениться больше. “You are damned, and he has become the hero of the day. I grant you that in Fum-Fudge the greatness of a lion is in proportion to the size of his proboscis-but, good heavens! there is no competing with a lion who has no proboscis at all”⁷⁶. Особенность таких новелл выражена в принятии абсурдных гротесковых ситуаций и ценностей воображаемым миром, как должных и естественных.

На примере новеллы «Как писать рассказ для «Блэквуда»» (“How to Write a Blackwood Article”, 1838) Эдгар По отразил ряд принципов используемых в журналистской сфере гротескного мира. Новеллы такого типа направлены на высмеивание невежества. Предметом описания выступает журнальное издание «Блэквуд». Примечательно, что этот журнал был весьма популярен в Америке, функционируя с 1817 по 1980 годы. Редакторы отдавали предпочтение «рассказам ощущений», содержавшие мотивы готического романа, цель которых была вызвать определённые чувства у читателя. В новелле даётся золотой рецепт «рассказа ощущений» (ужасов), рассказанный главным редактором господином Блэквудом. К основным ингредиентам он относит: “...full of tastes, terror, sentiment, metaphysics, and erudition...glorious imagination – deep philosophy – acute speculation – plenty of fire and fury, and a good spicing of the decidedly

- Ты пойдешь к Элмаку, красавчик? - спросила она, похлопывая меня под подбородком.

- Даю честное слово, - сказал я.

- Вместе с носом? - спросила она.

- Клянусь честью, - отвечал я».

⁷⁶ По Э. А. Страницы из жизни знаменитости. По переводу Рогова В. В.

URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/znam.txt> «Ты проклят, а он стал героем дня. Согласен, что в Бели-Берде слава прямо пропорциональна величине носа, но - боже! - никто не посмеет состязаться со знаменитостью, у которой носа вообще нет».

unintelligible”⁷⁷. Гротескный мир в новелле состоит из множества несоотносимых друг с другом фактов и ситуаций, которые при попытке к сближению перерастают в абсурд. Самый подходящий мотив для востребованного рассказа – мученическая смерть, которая подпитывает человеческий инстинкт страха и насыщает сознание жестокостью: “bout a gentleman who got baked in an oven, and came out alive and well, although certainly done to a turn”⁷⁸, “a young person who goes to sleep under the clapper of a church bell, and is awakened by its tolling for a funeral. The sound drives him mad, and, accordingly, pulling out his tablets, he gives a record of his sensations”⁷⁹, “...a gentleman's sensations when entombed before the breath was out of his body”⁸⁰. Таким образом, гротеск показывает прессу, как мощнейший механизм, который производит массовые иллюзии, порождает фальшивые идеалы и пороки, а также внушает ложные ценности: высокому предпочитается низкое, высокоинтеллектуальному – поверхностное, достоверному – неподлинное.

В новелле «Сфинкс» (“The Sphinx”, 1846), которая не входит в сборник «Гротески и арабески», в основе гротеска лежит мотив, связанный с бессознательным субъективным сотворением иллюзии и искажением реальности, причина которых лежит в психологических особенностях сознания героя. Образы разыгравшейся фантазии рассказчика связаны со страшной трагедией, царившей в его городе. Стараясь абстрагироваться, рассказчик приезжает погостить в уединенный коттедж друга, в надежде там

⁷⁷ По Э. А. Как писать рассказ для «Блэквуда» По переводу Александровой З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/story.txt> ««Рассказ ощущений», содержащий «бездну вкуса, ужаса, чувства, философии и эрудиции... много огня и пыла и достаточную дозу непонятного».

⁷⁸ По Э. А. Как писать рассказ для «Блэквуда» По переводу Александровой З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. URL: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/story.txt> «...о джентльмене, которого запекли в печи, но он оттуда вышел целый и невредимый, хотя и печеный».

⁷⁹ Там же. «...о молодом человеке, который засыпает под языком церковного колокола и просыпается от погребального звона. Эти звуки сводят его с ума, и он, вынув записную книжку, записывает свои ощущения».

⁸⁰ Там же «Там описаны ощущения одного джентльмена, которого похоронили, прежде чем он испустил дух».

обрести покой. Но даже будучи окруженным природой, мысли об эпидемии, не покидали его сознание. Они рисовали жуткие картины в сознание, программируя надвигающуюся смерть: “I could neither speak, think, nor dream of any thing else”⁸¹. Доведя самого себя до абсурдного состояния, он увидел из окна огромное отвратительно чудовище, которое непременно должно было его убить. Сила подробностей, использованных в новелле, способна убедить читателя в возможности события, даже когда оно или почти совсем невозможно или еще никогда не случилось на свете. “Estimating the size of the creature by comparison with the diameter of the large trees near which it passed—the few giants of the forest which had escaped the fury of the land-slide – I concluded it to be far larger than any ship of the line in existence. I say ship of the line, because the shape of the monster suggested the idea – the hull of one of our seventy-four might convey a very tolerable conception of the general outline. The mouth of the animal was situated at the extremity of a proboscis some sixty or seventy feet in length, and about as thick as the body of an ordinary elephant. Near the root of this trunk was an immense quantity of black shaggy hair – more than could have been supplied by the coats of a score of buffaloes; and projecting from this hair downwardly and laterally, sprang two gleaming tusks not unlike those of the wild boar, but of infinitely greater dimensions. Extending forward, parallel with the proboscis, and on each side of it, was a gigantic staff, thirty or forty feet in length, formed seemingly of pure crystal and in shape a perfect prism, – it reflected in the most gorgeous manner the rays of the declining sun. The trunk was fashioned like a wedge with the apex to the earth. From it there were outspread two pairs of wings – each wing nearly one hundred yards in length – one pair being placed above the other, and all thickly covered with metal scales; each scale apparently some ten or twelve feet in diameter. I observed that the upper and lower tiers of wings were connected by a strong chain. But the chief peculiarity of this

⁸¹ По Э. А. Сфинкс. По переводу Хинкиса. В. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/sfinks.txt> «Я не мог ни разговаривать, ни размышлять о чём-либо другом, даже во сне я видел кошмары».

horrible thing was the representation of a Death's Head, which covered nearly the whole surface of its breast, and which was as accurately traced in glaring white, upon the dark ground of the body, as if it had been there carefully designed by an artist”⁸². Услышав страшнейший рёв чудовища, рассказчик потерял сознания. Как выяснилось позже, омерзительной чудовище было насекомым – «сфинкс вида Мертвая голова», внушающее простонародью суеверный ужас своим тоскливым писком, а также эмблемой смерти на грудном покрове. Насекомое запуталось в паутине, сотканной пауком, а взгляд человека ошибочно спроецировал размеры и расстояние, будучи подверженным, страху. Тем самым, гротескные образы фантазии одержали верх над разумом. Необычное насекомое, превращающееся в фантастическое, существо является на самом деле ничем иным как действительно существующей бабочки рода Сфинкс Мертвая Голова, крупная и сильная бабочка с размахом крыльев до 13 сантиметров, которая иногда внушает немалый страх людям из-за печального звука. Своё название она получила за своеобразный рисунок на спине, напоминающий человеческий череп. В новелле дается объяснение возникновению данной фантазии: “ the principle source of error in all human

⁸²По Э. А. Сфинкс. По переводу Хинкиса В. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/sfinks.txt> «Сравнивая размеры этого существа с диаметром огромных деревьев, мимо которых оно двигалось — нескольких лесных гигантов, уцелевших после оползня, — я решил, что оно намного больше, чем любой современный линейный корабль. Я говорю «линейный корабль», ибо тело чудовища напоминало по своей форме семидесятичетырехпушечное судно. Пасть животного помещалась на конце хобота футов в шестьдесят или семьдесят длиною, который был приблизительно такой же толщины, как туловище слона. У основания хобота чернела густая масса щетинистых косматых волос — больше, чем можно было бы собрать с двух десятков буйволов. Из нее торчали, загибаясь вниз и в стороны, два блестящих клыка, подобных кабаньим, только несравненно больших размеров. По обеим сторонам хобота, прикрывая его, находились два выступающих вперед прямых гигантских рога в виде призмы совершенной формы, футов в тридцать-сорок длиною; казалось, они были из чистого хрусталя, и в них отражались, переливаясь всеми цветами радуги, лучи заходящего солнца. Туловище имело форму клина, верхушка которого была обращена к земле. Оно было снабжено двумя парами расположенных друг над другом крыльев, густо покрытых металлическими пластинками в форме чешуи, диаметром в десять-двенадцать футов, причем каждое крыло имело в длину около ста ярдов...верхние и нижние ряды крыльев соединены крепкой цепью. Но главную особенность этого страшного существа представляло изображение черепа, занимавшего почти всю грудь; оно резко выделялось на темном фоне туловища своим ярким белым цветом, словно было тщательно нарисовано художником».

investigations lay in the liability of the understanding to under-rate or to over-value the importance of an object, through mere mis-admeasurement of its propinquity”⁸³. Чудовище – иллюзия, порожденная тревожным психическим состоянием рассказчика, которое было обострено реальным ужасом – в его родном городе свирепствовала эпидемия холеры.

2.2. Жанр «арабеска» в новеллистике Э. А. По

В арабесках, в отличие от гротесков, двойниками выступают самостоятельные персонажи, чаще всего, независимые от фантазии и воображения главного героя. В основном двойниками представлены однотипные женские образы, для которых характерна холодная завораживающая красота: “...her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling 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”⁸⁴ («Лигейя») и возвышенный ум: “Morella’s erudition was profound. As I hope to live, her talents were of no common order – her powers of mind were gigantic”⁸⁵.

Психологическое состояние и разум героя пропорционально связаны с жизнью женщин, которые выступают в ролях: жены («Морелла» и «Лигейя»), сестры-близнеца («Падения Дома Ашероу»), племянницы

⁸³ По Э. А. Сфинкс. По переводу Хинкиса В. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/sfinks.txt> «Главным источником ошибок при любых исследованиях является склонность человека придавать недостаточное или чрезмерное значение исследуемому предмету в зависимости от расстояния до этого предмета, причем это расстояние очень часто определяется неверно».

⁸⁴ По Э. А. Лигейя. По переводу Гурова И. / Э. А. По. Избранное. М.: Худ. Лит., 1984. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/ligeia.txt> «...но исполненная безмятежности красота и завораживающая и покоряющая выразительность ее негромкой музыкальной речи проникали в мое сердце лишь постепенно и совсем незаметно».

⁸⁵ По Э. А. Морелла. По переводу Гурова И. / Э. По. Стихотворения. Проза. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/morella.txt> «Начитанность Мореллы не знала пределов. Жизнью клянусь, редкостными были ее дарования, а сила ума - велика и необычна».

(Береника). Связь между внутренним состоянием героя и внешним проявлением женщин подчеркивает определенную функцию вторых. Каждая из типов женщин проецирует определенное состояние сознания героя. Наиболее затруднительная для жанрового разграничения новелла «Береника» (“Berenice”, 1835), находящаяся на грани пограничных миров фантазии и воображения. В новелле уничтожается земное видение посредством сверх силы воображения, которое затмевает собой материальную жизнь, обесценивая все земные ценности настолько, что герой погружается в иллюзорный мир до полного отрыва от реальности. “The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, – not the material of my every-day existence – but in very deed that existence utterly and solely in itself”⁸⁶.

В эпиграфе По использует изречение Ибн-Зайата: «Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae vlsitarem, euros meas aliquantulum fore levatas»⁸⁷, которое символизирует состояние внутренней борьбы в сознании персонажа.

Главный герой Эгей живет во дворце воображения, практически абстрагировавшись от реального мира, задается вопросами о бесконечности жизни и страдает тяжким недугом – мономанией: “in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied, and, as it were, buried themselves in the contemplation of even the most common objects of the universe”⁸⁸.

Земным образом в новелле предстаёт Береника – кузина Эгейя. Она отвечает за физическое проявление, созидание и контролирование сознанием своего двойника. Эгей воспринимает Беренику не как земное существо, а как его символ, который обозначает бытийную жизнь. С тех пор как страшный

⁸⁶ По Э. А. Береника. По переводу Неделина В. А. СПб.: Кристал, 1999. URL: <http://lib.ru/INOFAANT/POE/berenika.txt> «Реальная жизнь, как она есть, стала казаться мне видением и не более как видением, зато безумнейшие фантазии теперь не только составляли смысл каждодневного моего бытия, а стали для меня поистине самим бытием, единственным и непреложным».

⁸⁷ Там же. (лат.). «Мне говорили собратья, что, если я навещу могилу подруги, горе мое исцелится».

⁸⁸ Там же. «...благодаря которой вся энергия и вся воля духа к самососредоточенности поглощается, как было со мной, созерцанием какого-нибудь сущего пустяка».

недуг захватил Беренику, Эгей начал еще больше отстраняться от реальности, теряя рассудок. Он видит демоническое начало в болезни Береники: “Disease – a fatal disease – fell like the Simoom upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the very identity of her person! Alas! The destroyer came and went, and the victim – where was she? I knew her not – or knew her no longer as Berenice”⁸⁹. В нем происходит борьба между материальным и духовным, безумием – разумом. Воспоминания выступают островками обитания разума и связи с реальностью. Все воспоминания Эгея, которые символизируют земную жизнь, связаны только с Береникой.

С разрушением его сознания, Береника начинает умирать, забирая с собой все его воспоминания. Неосознанно пытаюсь предотвратить безумие и сохранить остатки своего разума, Эгей желает завладеть сущностью Береники, тем самым, делая её своей женой. Мономания – производная от безумия, берет верх над его разумом, который находит смысл своего существования в зубах разлагающейся Береники: “ In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They – they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life”⁹⁰. Когда герой окончательно теряет рассудок, происходит смерть Береники. Одержимый исцелением от безумия он вырывает зубы Береники, стараясь ухватиться за последний символ жизни: “I

⁸⁹ По Э. А. Береника. По переводу Неделина В. А. СПб.: Кристал, 1999. <http://lib.ru/INOFAANT/POE/berenika.txt> «Болезнь, роковая болезнь обрушилась на нее, как смерч, и все в ней переменилось до неузнаваемости у меня на глазах, а демон превращения вторгся и ей в душу, искажив ее нрав и привычки, но самой коварной и страшной была в ней подмена ее самой. Увы! разрушитель пришел и ушел! а жертва - где она? Я теперь и не знал, кто это... Во всяком случае, то была уже не Береника!».

⁹⁰ Там же. «Чего только нет в подлунном мире, а я только об этих зубах и мог думать. Они манили меня, как безумца, одержимого одной лишь страстью. И видение это поглотило интерес ко всему на свете, так что все остальное потеряло всякое значение. Они мерещились мне, они, только они со всей их неповторимостью, стали смыслом всей моей душевной жизни».

assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mad'selle Sallé it has been said, "que tous ses pas etoient des sentiments," and of Berenice I more seriously believed que tous ses dents etaient des ideés"⁹¹.

Не в силах управлять своими мыслями, Эгей поддается одержимости, которая окончательно разрушает его разум.

В ряде новелл «Морелла», «Лигейя» и «Падения дома Ашеров» арабескный мир строится на мотиве умирание-воскрешение.

Для начала рассмотрим новеллу «Лигейя» ("Ligeia", 1838), в которой представлен необычный ряд двойничества на уровне двойник – двойник. Образы Лигейи и Ровены являются противоположными полюсами друг другу, это выражается композиционно и стилистически.

Образ Лигейи – возвышенный, неземной: "I examined the contour of the lofty and pale forehead – it was faultless – how cold indeed that word when applied to a majesty so divine! – the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples; and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, "hyacinthine!" I looked at the delicate outlines of the nose – and nowhere but in the graceful medallions of the Hebrews had I beheld a similar perfection. There were the same luxurious smoothness of surface, the same scarcely perceptible tendency to the aquiline, the same harmoniously curved nostrils speaking the free spirit".

Образ Ровены – более приземлённый, описанный в тексте лишь в двух словах: "the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion" (Белокурая и голубоглазая Леди Ровена Тревеньйон).

⁹¹ По Э. А. Береника. По переводу Неделина В. А. СПб.: Кристал, 1999. <http://lib.ru/INOFAANT/POE/berenika.txt> «Что все зубы ее исполнены смысла. Смысла! (франц.)} Ах, вот эта глупейшая мысль меня и погубила! Des idees! ах, потому-то я и домогался их так безумно! Мне мерещилось, что восстановить мир в душе моей, вернуть мне рассудок может лишь одно - чтобы они достались мне».

Происхождение Лигейи неизвестно, Ровена из рода Тревейньон. Ровена живет в замкнутой структуре, не тяготея к знаниям, Лигейя обладает интеллектом, стремится к духовному развитию и высшему конечному Знанию. Ровена символизирует материальное, когда Лигейя – небесное. Герой пытается постичь тайну глаз Лигейи, в которых скрыты все знания: “in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite be mine – and so at length entirely depart!”⁹². В связи с ослабеванием интеллектуального влечения и наслаждения, получаемого героем, Лигейя умирает. Земной брак с Ровеной не приносит никакого духовного развития, вследствие чего распадается. Отражение победы небесного начала над земным, проявляется во внезапном недуге Ровены, уничтожившим её сущности для возрождения Лигейи. Арабеска представляет художественное воссоздание процесса духовного познания самого себя и выбора приоритетов в мировой системе. Герой выбирает духовное познание, символически выраженное во возрождении Лигейи в теле Ровены.

В новелле Морелла («Mogella», 1835) истинная сущность героя не отражается через женский образ, в отличие от Лигейи. Морелла – ирреальный образ, воплощающий, как и Лигейя, познание и духовность. Однако она не в силах подчинить себе сознание героя, так как разум его оказывается сильнее воображения. Герой тянется к учёности Мореллы до тех пор, пока система познания остаётся под контролем.

Рационализм героя не желает воспринимать знания иной системы взглядов, тем самым самосознание проектирует только те знания, которые

⁹² По Э. А. Лигейя. По переводу Гурова И. / Эдгар По. Стихотворения. Проза, М.: Худ. лит, 1976.. URL: <http://lib.ru/INOFAANT/POE/ligeia.txt> «...пытаясь воскресить в памяти нечто давно забытое, мы часто словно бы уже готовы вот-вот вспомнить, но в конце концов так ничего и не вспоминаем. И точно так же, вглядываясь в глаза Лигейи, я постоянно чувствовал, что сейчас постигну смысл их выражения, чувствовал, что уже постигаю его, - и не мог постигнуть, и он вновь ускользал от меня».

ему необходимы: “My convictions, or I forget myself, were in no manner acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read to be discovered, unless I am greatly mistaken, either in my deeds or in my thoughts”⁹³. Недостаток земного и рационального проявления в сущности Мореллы начинает пугать и тяготить героя: “And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnon became Ge-Henna”⁹⁴, “But, indeed, the time had now arrived when the mystery of my wife’s manner oppressed me as a spell. I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tone of her musical language, nor the lustre of her melancholy eyes... Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella’s decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days, for many weeks and irksome months, until my tortured nerves obtained the mastery over my mind, and I grew furious through delay, and, with the heart of a fiend, cursed the days and the hours and the bitter moments, which seemed to lengthen and lengthen as her gentle life declined, like shadows in the dying of the day”⁹⁵. В результате чего, разум героя начинает отрицать неосознанное и отстраняться от иррационального начала, и, герой, будучи не в силах найти баланс между двумя системами рациональности и иррациональности,

⁹³ По Э. А. Морелла По переводу Гуровой И / Эдгар По. Стихотворения. Проза, М.: Худ. лит, 1976, URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/morella.txt> «Рассудок мой - если я не обманываю себя - нисколько к этому причастен не был. Идеальное - разве только я себя совсем не знаю - ни в чем не воздействовало на мои убеждения, и ни мои поступки, ни мои мысли не были окрашены - или я глубоко заблуждаюсь - тем мистицизмом, было проникнуто мое чтение».

⁹⁴ Там же. <http://lib.ru/INOFANT/POE/morella.txt> «Вот так радость внезапно преображалась в ужас и воплощение красоты становилось воплощением безобразия, как Гинном стал Ге-Енной».

⁹⁵ Там же. Но уже настало время, когда непостижимая таинственность моей жены начала гнестить меня, как злое заклятие. Мне стали невыносимы прикосновения ее тонких полупрозрачных пальцев, ее тихая музыкальная речь, мягкий блеск ее печальных глаз... Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого, но хрупкий дух еще много дней льнул к брэнной оболочке – много дней, много недель и тягостных месяцев, пока мои истерзанные нервы не взяли верх над рассудком и я не впал в исступление из-за этой отсрочки, с демонической яростью проклиная дни, часы и горькие секунды, которые словно становились все длиннее и длиннее по мере того, как угасала ее кроткая жизнь, – так удлиняются тени, когда умирает день».

отказывается от познания непостижимого, тем самым вызывая гибель Мореллы. Возрождение Мореллы в теле дочери связано с тем, что вне зависимости от выбора героя оба начала неминуемо будут присутствовать в человеческом сознании. В результате чего, появление образа двойника указывает на то, что периодически иррациональность будет неизбежно проявляться в жизни.

В новелле «Падение дома Ашеров» (“The Fall of the House of Usher”, 1839), как и в предыдущих новеллах, арабеска противопоставляет два полюса сознания – рациональность и иррациональность. Однако в отличие от предыдущих арабесок, борьба идет больше не за сознание рассказчика, а за разум третьего лица, Родерика Ашера, друга повествователя. Эффект вовлечения рассказчика придает характеру новеллы большую объективность, действия происходят глазами человека, изначально не страдавшего душевными расстройствами. Сестра-близнец, леди Мэдилейн проецирует иррациональное начало, окутывающие сознание Родерика, тем самым, завлекая в горный мир, в то время как его друг отождествляет рациональное начало и является обитателем дольного мира. Будучи поглощенным самим собой, Родерик буквально живет в мире воображения, предпочитая его реальному материальному миру.

В эпиграфе к новелле По использует цитату из стихотворения Пьера-Жана Беранже «Отказ»: "Son coeur est un luth suspendu; Sitot qu'on le touche il resonance". В переводе В. А. Рождественского она звучит, как: «Коснетесь лиры – и тотчас по ней пройдет негодованье!» Лира – душа Ашера – ранимая и поэтическая и вместе с тем уязвимая.

Его сознание рисует ужасающие картины, подверженное неборимому страху: “In this way, this way and no other way, I shall be lost. I fear what will happen in the future, not for what happens, but for the result of what happens. I have, indeed, no fear of pain, but only fear of its result – of terror! I feel that the time will soon arrive when I must lose my life, and my mind, and my soul,

together, in some last battle with that horrible enemy: fear!”⁹⁶ Картина, созданная Ашером, символизирует его потребность в получении высшего знания, отражающее природу мироздания, которое включает оба полюса: жизнь и смерть. “It showed the inside of a room where the dead might be placed, with low walls, white and plain. It seemed to be very deep under the earth. There was no door, no window; and no light or fire burned; yet a river of light flowed through it, filling it with a horrible, ghastly brightness”⁹⁷. В Родерике борются два состояния – одно, связанное с реальным, физическим миром и желание познать его, а второе – с тяготением к воображаемому миру. В попытках отречься от наваждения иллюзорного мира и сохранить физическую жизнеспособность, он приглашает своего друга, который своим приездом вносит в «духовные покои» материальность, убивающую привычную возвышенность.

Это отражается в тексте резким ухудшением состояния здоровья леди Мэдилейн: “So far she had not been forced to stay in bed; but by the evening of the day I arrived at the house, the power of her destroyer (as her brother told me that night) was too strong for her”⁹⁸. Несмотря на приезд друга Фредерик земное не в силах победить небесное:” I was busy with efforts to lift my friend out of his sadness and gloom... as a warmer and more loving friendship grew between us, I saw more clearly the uselessness of all attempts to bring happiness to

⁹⁶ По Э. А. Падение дома Ашеров. По переводу Галь Н. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/asher.txt> «...содрогаюсь при одной мысли о том, как любой, даже пустячный случай может сказаться на душе, вечно терзаемой нестерпимым возбуждением. Да, меня страшит вовсе не сама опасность, а то, что она за собою влечет: чувство ужаса. Вот что заранее отнимает у меня силы и достоинство, я знаю - рано или поздно придет час, когда я разом лишусь и рассудка и жизни в схватке с этим мрачным призраком - страхом».

⁹⁷ По Э. А. Падение дома Ашеров. По переводу Галь Н. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/asher.txt> «Небольшое полотно изображало бесконечно длинное подземелье или туннель с низким потолком и гладкими белыми стенами, ровное однообразие которых нигде и ничем не прерывалось. Какими-то намеками художник сумел внушить зрителю, что странный подвал этот лежит очень глубоко под землей. Нигде на всем его протяжении не видно было выхода и не заметно факела или иного светильника; и, однако, все подземелье заливал поток ярких лучей, придавая ему какое-то неожиданное и жуткое великолепие».

⁹⁸ Там же. «До сих нор она упорно противилась болезни и ни за что не хотела вовсе слечь в постель; но в вечер моего приезда (как с невыразимым волнением сообщил мне несколькими часами позже Ашер) она изнемогла под натиском обессиляющего недуга».

a mind from which only darkness came, spreading upon all objects in the world its ever-ending gloom”⁹⁹. Более того, иррациональное начало брать вверх над разумом друга Фредерика: “I felt his condition, slowly but certainly, gaining power over me; I felt that his wild ideas were becoming fixed in my own mind”¹⁰⁰. Противостояние за разум Ашера находит отражение не только в образе друга и сестры-близнеца, но и в образе дома: “Perhaps the careful eye would have discovered the beginning of a break in the front of the building, a crack making its way from the top down the wall until it became lost in the dark waters of the lake”¹⁰¹, в котором трещина символизирует разлад в сознании героя. Фредерик, стараясь побороть иррациональность, хоронит сестру заживо. Но на подсознательном уровне, он осознает, что небесного начало все еще живо и настигнет его: “ Oh, where shall I run?! She is coming – coming to ask why I put her there too soon”¹⁰². В арабеске отражается сопротивление небесного и земного, мотивы смерти и воскрешения, победа духовного надо физическим, выраженная во воскрешении леди Мэдилейн.

В новелле «Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839) мотив арабески отражается в распаде сознания героя. Сила воображения и поглощение собой, ведут к потере разума героя. В эпиграфе к новелле Э. А. По приводит цитату, ссылаясь на поэму Уильяма Чамберлейна «Фаронида»: “What say of it? what say (of) conscience grim, That spectre in my path?” («Что скажет совесть, злой призрак на моем пути?» Перевод Р. Облонской), в то время как в поэме она звучит, как: “Conscience waits on me, like the frightening shades /

⁹⁹ По Э. А. Падение дома Ашеров. По переводу Галь Н. URL: <http://lib.ru/INOFAANT/POE/asher.txt> «И все это время я, как мог, старался хоть немного рассеять печаль друга...Близость наша становилась все тесней, все свободнее допускал он меня в сокровенные тайники своей души – и все с большей горечью понимал я, сколь напрасны всякие попытки развеселить это сердце, словно наделенное врожденным даром изливать на окружающий мир, как материальный, так и духовный, поток беспросветной скорби».

¹⁰⁰ Там же. «Я чувствовал, как медленно, но неотвратимо закрадываются и в мою душу его сумасбродные, фантастические и, однако же, неодолимо навязчивые страхи».

¹⁰¹ Там же. «Разве только очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера».

¹⁰² Там же. «О, куда мне бежать? Везде она меня настигнет!».

Of ghosts when ghastly messengers of death” («Совесть ждет меня, как пугающая тень, когда надвигается ужас смерти»).

Двойственная природа человека лежит в основе новеллы. Например, данный фрагмент: “This man, with slow step and quiet, thoughtful face, in clothes so different and shining clean – could this be the same man who with a hard face and clothes far from clean stood ready to strike us if we did not follow the rules of the school”¹⁰³ – отражает двойственность, недоведенную до абсурда, которая свойственна каждому человеку. Двойственность героя отражается, в первую очередь, в его имени, которое состоит из одинаковых повторяющихся частей – Вильям Вильсон. Единственное различие между Вильямами – голос: “He was able to speak only in a very, very soft, low voice. This weakness I never failed to use in any way that was in my power”¹⁰⁴. Голос символизирует совесть персонажа, которая «преследует его» несмотря на то, что он постоянно пытается скрыться от неё.

В образе Вильяма заключено множество противоборствующих частиц, стремящихся к самостоятельности. Вильям стремится повелевать остальными и не приемлет, когда ему что-то или кто-то не подчиняется. Желание быть главнее других устраняет совесть, которая является ограничивающим фактором для достижения запланированных целей. Главная причина ненависти своего соперника – совести выражается в том, что Вильям не может ей управлять, она при любом раскладе на шаг впереди. Мотив преследования двойником героя завершается поражением двух сторон: со смертью двойника разум персонажа окончательно

¹⁰³По Э. А. Вильям Вильсон. По Переводу Облонской Р./ Э. По. Стихотворения. Проза. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/wilson.txt> «Неужто этот почтенный проповедник, с лицом столь благолепно милостивым, в облачении столь пышном, столь торжественно ниспадающем до полу, – в парике, напудренном столь тщательно, таком большом и внушительном, – неужто это он, только что сердитый и угрюмый, в обсыпанном нюхательным табаком сюртуке, с линейкой в руках, творил суд и расправу по драконовским законам нашего заведения?»

¹⁰⁴ Там же. У соперника моего были, видимо, слабые голосовые связки, и он не мог говорить громко, а только еле слышным шепотом. И уж я не упустил самого ничтожного случая отыграть на его недостаток».

разрушается: “You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself”¹⁰⁵.

Итак, рассмотренные нами новеллы-гротески посвящены:

- вопросам земной действительности, иллюзорной жизни и двойственности сознания
- невежеству и нежеланию познавать мир
- иллюзорности массового сознания
- нелепым идеалам / стандартам красоты
- бессознательному сотворению иллюзий и искажению реальности.

Сюжетно-композиционное построение новелл наполнено несоотнесимыми частями, которые в своём единстве перерастают из фантастического в остроумное или саркастическое в зависимости от цели, поставленной автором. Новеллы: «Сфинкс», «Меценгерштейн» пронизаны иронией, цель которой подчеркнуть иллюзорность восприятия мира. Новеллы: «Без дыхания», «Черт на колокольне», «Как писать статью для «Блэквуда»» наполнены сарказмом, высмеивающим человеческие пороки. Прием гротескных ситуативных несоответствий помимо сюжетно-композиционного строя реализован через: языковую форму, мотив, цели и поступки героя.

Рассмотренные нами новеллы-арабески содержат мотивы:

- Противостояние земного и небесного начала
- Противостояние рационального и иррационального начала
- Противостояние разума и безумия

¹⁰⁵По Э. А. Вильям Вильсон. По Переводу Облонской Р./ Э. По. Стихотворения. Проза. М.: Худ. Лит., 1976. URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/wilson.txt>. «Ты победил, и я покоряюсь. Однако отныне ты тоже мертв – ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя!»

- Мотивам воскрешение и смерти

В новеллах «Береника», «Падению дома Ашероу», «Лигейя», «Морелла» роковую роль играют женщины, являющиеся двойниками персонажа. В сознании героя присутствует рациональное и иррациональное начало. Тяга к небесному, но в тоже время необходимость земного порождает внутренний конфликт героя. В «Морелле» герой желает отказаться от Высших знаний, предпочитая земную жизнь. Смерть героинь всегда связана с внутренним состоянием героя, а воскрешение – с его неспособностью изменить мистические законы природы. В новелле «Вильяме Вильсоне» двойником героя был сам герой – та часть, что называется – совесть. Не в силах ни победить, ни сбежать от нее, герой убивает ту самую вредоносную часть себя, которая ему всегда мешала, не осознавая, что тем самым, он лишает себя жизни.

В итоге, ни в одной арабеске герой не смог противостоять одному из начал, поскольку оба из них всегда будут единым составляющим сознания.

В отличие от гротеска, в котором царит фантазия, в арабеске главная роль отводится воображению, которое собирает прекрасные образы. Ужасное в них неотделимо от прекрасного и возвышенного.

Заключение

В результате исследования мы пришли к следующим выводам:

1. В эссе «Философия обстановки» (1840), «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип» (1850). Эдгар Аллан По формулирует теоретические принципы создания «совершенной новеллы»: лаконичность, единство впечатления (эффекта), гармоничное использование цвета, гармония традиционного и нового, литературная и философская, достоверность, особенности сюжета, композиции и «общей тональности» произведения.

2. В статье «Американские прозаики» (1845) Э. А. По даёт определение жанру «гротеск» и «арабеска». Он называет фантазию жанрообразующим принципом «гротеска». К свойствам гротеска он относит: «Ошибку», элемент неожиданности, негармоничное «искажение» реальности, сочетание, прежде несочетаемых явлений или предметов, «ужасное», «безобразное», но не возвышенное.

3. Воображение, Э. А. По называет, жанрообразующим принципом «арабески». К свойствам «арабески» он относит: гармоничное сочетание старых и новых форм, существующие и не существующие сочетания прекрасного и безобразного, которые в результате возвышаются. Центральный эффект принадлежит красоте, которая является единственной целью воображения, и его неизбежным мериллом.

4. Анализ жанровых особенностей новелл-гротесков выявил, что принципы, описанные По в статье, реализованы в его новеллах следующим образом: Сюжетно-композиционное построение новелл наполнено «ошибками», несоотносимыми частями, которые в своём единстве перерастают из фантастического в остроумное или саркастическое в зависимости от цели, поставленной автором. Прием гротескных ситуативных несоответствий помимо сюжетно-композиционного строя реализован через: языковую форму, мотив, цели и поступки героя.

5. Анализ жанровых особенностей новелл-арабесок выявил, что принципы, описанные По в статье, реализованы в его новеллах следующим образом: в отличие от гротеска, в котором царит фантазия, в арабеске главная роль отводится воображению, которое собирает в себе переплетения ужасного с прекрасными, безобразного с изящным, возвышает и превращает в истинную красоту. Главные мотивы: воскрешения и смерти, противостояние земного и небесного начала, противостояние рационального и иррационального начала, противостояние разума и безумия.

Список литературы

1. Апенко Е. Н. Американская романтическая новелла. / Е. Н. Апенко. Л.: РНБ, 1979. 16 с.
2. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. / М. Н. Боброва. М.: Наука, 1972. 258 с.
3. Бодлер Шарль. Цветы зла./ Ш. Бодлер. М.: Наука, 1970. 35 с.
4. Борисенко Ю. И. Гипербола и гротеск: проблема соотношения понятий// Мир науки, культуры, образования, 2009. С. 65-69.
5. Буренина О. Д. Поэтика абсурда // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М.: Intrada, 2008. С. 7-9.
6. Валери Поль. Об искусстве / Поль Валери. М.: Искусство, 1976. 623 с.
7. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. / В. В. Ванслов. М.: Искусство, 1996. 397 с.
8. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю». / В. Гюго. Собрание сочинений в 14 томах. Том 9. Терра, 2003. 688 с.
9. Дземидок Б. О комическом. / Редактор Тугушева М. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
10. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. / Я. Н. Засурский. М.: МГУ, 1984. 504 с.
11. Злобин Г. Эдгар По – романтик-рационалист / Г. Злобин. М.: «Художественная литература», 1976. 896 с.
12. Кант. И. Критика способности суждения. / И. Кант. М.: Искусство, 1994. С. 231-402.
13. Кобленкова Д. В. Проблемы становления теории гротеска// Д. В. Кобленкова. М.: Новый филологический вестник, 2006. С. 26-36.

14. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. / Ю. В. Ковалев
Монография. Л.: Худож. лит., 1984. 296 с.
15. Козлова В. И. Жанр как инструмент прочтения / В. И. Козлова. Ростов-
на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. 234 с.
16. Козлова Д.В. Основные подходы к определению понятия «Гротеск»//
Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. НН.:
Филология, 2000. С. 119-124.
17. Кожин В. В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия. М.:
Советская энциклопедия Т 2, 1962-1978. С. 914-917.
18. Кривонос В. Ш. Алогизм абсурда // Поэтика: словарь актуальных
терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. М.: Intrada,
2008. С.18.
19. Курдина Ж. В., Модина Г. И. История зарубежной литературы XIX
века. / Романтизм : учеб. Пособие. М.: Флинта. Наука, 2010. 208 с.
20. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. / Научные
редакторы М. Н. Липовецкий, С. И. Ермоленко. Екатеринбург:
Уральский государственный педагогический университет, 2010. 904 с.
21. Лозинская Е. В. Жанр // Западное литературоведение XX
века. Энциклопедия / Е. А. Цургановой. М.: Intrada, 2004. С. 145-148.
22. Манн Ю. В. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред.
А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1964. С. 401- 402.
23. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. / Ю. В. Манн. М.: Наука, 2008.
123с.
24. Манн Ю. В. «Сквозь видный миру смех»: Жизнь Н. В. Гоголя. 1809-
1835. / Ю. В. Манн. М: Аспент Пресс, 2004. 813 с.
25. Монтень М. Опыты. Книга первая Глава XXVIII / Перевод
А. С. Бобовича и др. Michel de Montaigne. Les Essais. М: Голос, 1992.
С.167.

26. Николукин А. Н. Романтическая фантастика / Одоевский В. Ф. Н. В. Гоголь и Эдгар По // Взаимосвязи литератур России и США. М.: Наука, 1987. С. 46-69.
27. Николукин А. Н. // Эстетика американского романтизма./ Эстетика американского романтизма. [Гл. ред. Овсянников М. Ф.]. М.: Искусство, 1977. С. 12-13.
28. Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. / Э. Ф. Осипова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 171с.
29. По Эдгар Аллан. Поэтический принцип // Эдгар Аллан По. Сочинения. М.: Книжная палата, 2000. 1008 с.
30. По Эдгар Аллан. Философия творчества // Эдгар Аллан По. Сочинения. М.: Книжная палата, 2000. 1008 с.
31. По Эдгар Аллан. Философия обстановки// Эдгар Аллан По. Сочинения. М.: Книжная палата, 2000. 1008 с.
32. Полубряринова Л. В. Новелла // Поэтика, Словарь актуальных терминов и понятий. / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Intrada, 2008. С. 146.
33. Скотт Вальтер. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана. / В. Скотт. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 20. М.: Художественная литература, 1965. С. 267-271.
34. Смирнов И. П. О литературное время. (Гипо) теория литературных жанров. М.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.
35. Смирнов И. П. Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. М.: Intrada, 2008. С. 50-52.
36. Спиллер Р. Торп У. Литературная история США. Том 1/ Р. Спиллер. М.:Прогресс, 1977. 605 с.

37. Тугушева М. П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона / М. П. Тугушева. М.: Книга, 1991. С. 87.
38. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. / О. М. Фрейденберг. М.: Лабиринт, 1997. 450 с.
39. Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Ком. Акад., 1930. С. 109-154.
40. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. М.: Издательство МГУ, 1982.
41. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. / Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 312-461.
42. Шлегель Ф. Разговор о поэзии. //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Искусство, 1980. С. 64.
43. Эльсберг Я. Е., Гачев Г. Д. Роды и жанры литературы // Теория литературы. Т. 2. М.: Наука, 1964. 488 с.
44. Юнович М. Новелла // Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Сов.Энциклоп, 1934. С.114-129.
45. Ямпольский М. Ткач и визионер. / Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М.: НЛЮ, 2007. С. 347-355.
46. Abel D. A Key to the House of Usher // Twentieth century interpretations of The Fall of The House of Usher. A Coll. of critical essays. Ed by Thomas Woodson; Englewood Cliffs (N.Y.); Prentice Hall, 1969. 122 p.
47. Bloom, H. Edgar Allan Poe's the Tales of Poe / H. Bloom. Facts On File, Incorporated, 1988. 150 p
48. Brown A.A. Literature and the impossibility of death; Poe's «Bérénice» Nineteenth-cent. lit. Berkeley etc., 1996, Vol. 50, N4.
49. Cobb P. The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe / P. Cobb. Chapel Hill: The University Press, 1908. 113 p
50. Dameron and Tamara Miller. A Study in Legend and Literary Influence, Colloquium Slavicum 3, Wutzburg: Jal-Werlag, 1973 P. 238.

51. Haggerty G. E. Gothic Fiction/ Gotic Form. Pennsylvania State University Press, 1989. 208 p.
52. Quinn, A.H. Edgar Allan Poe: A Critical Biography / A.H. Quinn. Johns Hopkins University Press, 1997. 804
53. Ross Donald H. The Grotesque: A Speculation, Poe Studies. Washington, Washington State University 1971, pp. 10– 11
54. Whitley J. S. Poe Edgar Allan. Tales of Mystery and Imagination. Wordsworth Editions Limited, 1993. 287 p

Электронные ресурсы:

1. Бахтин М. М. Гротескный образ тела у Рабле и его источники. [Режим доступа]: <http://ec-dejavu.ru/g/Grotesque.html>
2. Дежуров А.С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века: Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. [Режим доступа]: <http://cheloveknauka.com/grotesk-v-nemetskoj-literature-xviii-veka>
3. Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения С. Т. Кольриджа. [Режим доступа]: <http://www.fedy-diary.ru/html/102013/2910013-01a.html>
4. Жаткин Д. Н., Яшина Т. А. Стихотворение Томаса Мура «Oh! Breathe not his name...» в русских переводах XIX - начала XX века. [Режим доступа]: <https://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-tomasa-mura-oh-breathe-not-his-name-v-russkih-perevodah-xix-nachala-xx-veka>
5. Литературный словарь терминов. Арабеска. [Режим доступа]: <https://www.litdic.ru/arabeska-arabesk/>
6. Максимов Б. А. Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма». [Режим доступа]: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/maksimov-osobennosti-syuzhetnoj-struktury.htm>

7. Манн Ю. В. Сквозь видный миру смех: Жизнь Н. В. Гюго. 1809-1835.
[Режим доступа]: <https://www.litdic.ru/arabeska-arabesk/>
8. По. Э. А. Избранное. М., Художественная литература, 1984. [Режим доступа]: <http://lib.ru/INOFANT/POE/essays.txt>
9. По Э. А. Философия обстановки. Перевод З. Александровой./ Э. А. По. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. М.: НФ "Пушкинская библиотека, АСТ, 2003.
[Режим доступа]: http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1_2.txt
10. По. Э. А. Философия творчества. Перевод В. Рогова. / Э. А. По. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003.
[Режим доступа]: http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/poe1_3.txt
11. По. Э. А. Поэтический принцип. Перевод В. Рогова. / По Э. А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. М.: НФ Пушкинская библиотека, АСТ, 2003.
[Режим доступа]: http://lib.ru/INOFANT/POE/poe1_4.txt
12. По Э. А. Американские прозаики. Воображение – Фантазия – Фантастическое. Юмор – Остроумие – Сарказм. По переводу З. Александровой.
[Режим доступа]: <http://poe.velchel.ru/index.php?cnt=9&sub=3>
13. По Э. А. Без дыхания. По переводу Беккера М. И. СПб.: Кристалл, 1999. [Режим доступа]: <http://www.lib.ru/INOFANT/POE/breathe.txt>
14. По Э. А. Метценгерштейн. По переводу Александровой. З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. [Режим доступа]: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/metz.txt>
15. По Э. А. Страницы из жизни знаменитости. По переводу Рогова В. В. СПб: Кристалл, 1999 [Режим доступа]: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/znam.txt>

16. По Э. А. Как писать рассказ для «Блэквуда» По переводу Александровой З. Е. СПб.: Кристалл, 1999. [Режим доступа]: <http://lib.ru/%3E%3C/INOFANT/POE/story.txt>
17. По Э. А. Лигейя. По переводу Гурова И. / Э. А. По. Избранное. М.: Худ. Лит., 1984. [Режим доступа]: <http://lib.ru/INOFANT/POE/ligeia.txt>
18. По Э. А. Морелла. По переводу Гурова И. / Э. По. Стихотворения. Проза. М.: Худ. Лит., 1976. [Режим доступа]: <http://lib.ru/INOFANT/POE/morella.txt>
19. По Э. А. Береника. По переводу Неделина В. А. СПб.: Кристалл, 1999. []: <http://lib.ru/INOFANT/POE/berenika.txt>
20. По Э. А. Падение дома Ашеров. По переводу Галь Н. [Режим доступа]: <http://lib.ru/INOFANT/POE/asher.txt>
21. По Э. А. Вильям Вильсон. По Переводу Облонской Р./ Э. По. Стихотворения. Проза. М.: Худ. Лит., 1976. [Режим доступа]: <http://lib.ru/INOFANT/POE/wilson.txt>
22. Скотт. В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана, 1827. [Режим доступа]: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt
23. Ямпольский М. Арабески. [Режим доступа]: <http://ec-dejavu.ru/a/Arabesque.html>
24. Bit.ua. – независимое сетевое медиа. [Режим доступа]: <https://bit.ua/2015/12/arabesque/>
25. Domestic Terror and Poe's Arabesque Interior Jacob Rama Berman University of California, Santa Barbara. [Режим доступа]: <https://journals.library.ualberta.ca/index.php/ESC/article/viewFile/1052/697>
26. Howard, L. Artificial Sensitivity and Artful Rationality: Basic Elements in the Creative Imagination of Edgar Allan Poe. Poe Studies, Dark

- Romanticism, 1987, Vol. XX, No. 1, 20:1-9 [Режим доступа]:
<https://www.eapoe.org/pstudies/PS1970/p1974101.html>.
27. Smith P. C. Poe's Arabesque. [Режим доступа]:
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1754-6095.1974.tb00235.x>
28. Poe E. A. Philosophy of Composition. Essay on Theory. [Режим доступа]:
<https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>
29. Poe E. A. The Philosophy of Furniture. Burton's Gentleman's Magazine, vol. VI, no. 5, May 1840, pp. 243-245 [Режим доступа]:
<https://www.eapoe.org/works/essays/philfurn.htm>
30. Poe E. A. Essays: English and American. The Harvard Classics. 1909-1914. The Poetic Principle By Edgar Allan Poe. [Режим доступа]:
<https://www.bartleby.com/28/14.html>
31. Poe E. A. The Devil in the Belfry. [Режим доступа]:
<http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/belfry.html>



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДФУ)

**ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Кафедра романо-германской филологии

ОТЗЫВ РУКОВОДИТЕЛЯ

на выпускную квалификационную работу студентки

_____ Соколовской Э. О. _____
(фамилия, имя, отчество)

специальность (направление) __45.03.01 «Филология» __

группа __ Б5408 __

На тему Жанры «гротеск» и «арабеска» в новеллистике Эдгара По

Руководитель ВКР доктор филологических наук, доцент, Г. И. Модина

(ученая степень, ученое звание, и.о. фамилия)

Дата защиты ВКР «_30_» _____ июня _____ 2018 г.

Выпускная квалификационная работа Э.О. Соколовской посвящена анализу особенностей жанра «гротеск» и «арабеска» в новеллистике Эдгара По. **Актуальность** и **новизна** работы связаны со значением творчества Эдгара По в истории мировой литературы, формировании жанровых разновидностей новеллы и влиянием, какое творчество американского писателя оказало на западноевропейскую и восточную литературу XIX–XXI веков, а также недостаточной изученностью жанров «гротеск» и «арабеска» в отечественном литературоведении.

Содержание работы Э.О. Соколовской соответствует поставленной цели. Выводы свидетельствуют о решении задач, обозначенных во Введении. **Научное** значение работы определено обращением к малоизученным в литературоведении аспектам творчества Эдгара По. **Практическое** значение работы связано с возможностью использовать данный материал в учебном процессе.

В работе Э.О. Соколовской встречаются стилистические и технические недочеты, теоретическая часть имеет реферативный характер, однако работа представляет собою самостоятельное завершённое исследование, свидетельствует о способности работать с теоретическим материалом, анализировать художественный текст, последовательно излагать материал, обобщать, делать выводы.

Выпускная квалификационная работа Э.О. Соколовской соответствует требованиям, предъявляемым к Выпускной квалификационной работе бакалавра, и заслуживает оценки «хорошо»

Оригинальность текста ВКР составляет _____ 88 _____ %

Руководитель ВКР _____ д.ф.н., доцент _____
(уч. степень, уч. звание)

« 27 » _____ июня _____ 2018 г.

