



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

Каюкова Яна Александровна

ПОЭТИКА ЦВЕТА В НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА АЛЛАНА 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. / ОА Х-1

«10» Июня 2018 г.

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

Лукин А.Л. / Лукин
Ф.И.О. Подпись

Уполномоченный по экспортному контролю в
ВИ-ШРМИ

«10» Июня 2018 г.

Автор работы Хаматова

«13» Июня 2018 г.
(подпись)

Руководитель ВКР ст. преподаватель
(должность, учёное звание, степень)

Ч. Д.Ю. Червякова
подпись ФИО

«13» Июня 2018 г.

Защищена в ГЭК с оценкой

отлично

Секретарь ГЭК

Курылева Л.А. Курылева
(подпись) (И.О. Фамилия)

«30» Юня 2018 г.

«Допустить к защите»

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

Морева Н.С. Морева
(подпись)

«13» Июня 2018 г.

Введение

Эдгар Аллан По (1809-1849) – великий американский классик, оказавший большое влияние на развитие мировой литературы. Именно он стоит у истоков американской новеллистики, оставив большое литературное наследие в данном жанре. Творчество Эдгара По глубоко и многосторонне исследовано как в нашей стране, так и за рубежом. Изучением творчества американского романтика занимались Ю. В. Ковалев, М. Н. Боброва, Э. В. Осипова, Т. Кестхейи, А. Мисрахи, Герви Аллен, У. О. Клаф, Э. Э. Андерсон, Б. Циммерман и другие ученые. Исследователи в своих научно-критических работах неизменно обращают внимание на биографический аспект творчества писателя: «...Рассказы добавляют многое к портрету По, и если, к примеру, товарищи по университету говорят нам, что в личном общении было невозможно узнать, каков этот человек на самом деле, то в рассказах автор являет нам свою истинную сущность, со всеми своими комплексами, фобиями - во всей неприглядности и блеске»¹. Как отечественные, так и зарубежные исследователи анализируют поэтику и эстетические принципы Э. По, подчеркивая влияние романтизма², отмечают значение его творчества в становлении символизма и роль писателя в формировании жанрового канона американской новеллы, в том числе, новеллы психологической и детективной³. О последнем говорит Т. Кестхейи в своей работе «Анатомия детектива»: «Два писательских и человеческих качества делали Э. По особенно пригодным для формирования детективного жанра - исключительная восприимчивость к мистике, тайне и блестящий талант дедуктивного мышления»⁴. Ю. В. Ковалев и А. Мисрахи отмечают значимость символики в творчестве Э. По. Б. Циммерман затрагивает тему цветового символизма при анализе новеллы «Маска Красной

¹ Мисрахи А. Эдгар Аллан По / перевод с исп. Ф. Давиденко. – М.: АСТ, 2007. С. 147.

² Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. – М., 1972. С. 132.

³ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л.: Худ. лит., 1984. С. 203.

⁴ Кестхейи Т. Анатомия детектива / пер. с венгерского Е. Тумаркиной. – Корвина, 1989. С. 49.

смерти». Подчеркивая сложность этой проблемы, он пишет: «G. R. Thompson reminds us that 'one of the favorite pastimes of critics is trying to identify the symbolic meaning of the colors of the seven rooms' of Prince Prospero's imperial suite, but they have had difficulty agreeing on the significance of the colors or if they have any significance at all»⁵. Сам исследователь предполагает, что цвет каждой комнаты в новелле символизирует одну из стадий жизни человека. Э. Ф. Осипова в работе «Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии» упоминает о том, что одной из особенностей Э. По было «искусство владения звуком и цветом»⁶. Она пишет: «Эдгар По, как никто другой из современных ему писателей, за исключением разве Э. И. А. Гофмана или С. Т. Колриджа, умел заморозить читателя и слушателя волшебными созвучиями, удивительным ритмом и сочетанием музыкальности и живописи». Далее Э. Ф. Осипова довольно подробно анализирует музыкальность произведений писателя, но не углубляется в цветовой аспект. У. О. Клаф в своей работе «The Use of Color Words by Edgar Allen Poe», статистически исследует использование слов, означающих цвет в новеллах писателя, но практически не обращает внимания на его семантику⁷. Э. Э. Андерсон пишет о символизме смерти на примере анализа нескольких новелл, где эпизодически выделяет черный цвет, но все же не уделяет ему должного внимания⁸. В целом можно сказать, что исследователи отмечали важность цвета в творчестве американского романтика, его символическую природу, изучали цвет в отдельных новеллах писателя, но исследования, посвященного особенностям поэтики цвета в новеллистике По в целом, не проводилось. Таким образом, исследование

⁵ «Г.Р. Томсон напоминает нам, что "одним из излюбленных времяпровождений критиков являются попытки выявить символическое значение оттенков семи комнат" в аббатстве Принца Просперо, но они испытывали трудности в том, чтобы прийти к соглашению о значении цветов или же в том, есть ли у них значение вообще». URL: http://brettzimmerman.ca/html/journal_articles.html (перевод наш – Я.К.).

⁶ Осипова Э.В. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. – СПб, Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 12.

⁷ Clough W.O. The Use of Color Words by Edgar Allen Poe. – PMLA, Vol. 45, No. 2 (Jun., 1930). P. 599.

⁸ Anderson E.A. The Symbolic Covers of Death: Analyzing Various Short Stories by Edgar Allan Poe. – Ann Arbor, USA, 1999. P. 26.

поэтики⁹ цвета в новеллах Эдгара По является актуальной темой. Научная новизна исследования состоит в том, что в работе проанализированы особенности цветопоэтики в новеллах, созданных Эдгаром По на протяжении десятилетия (1833-1843 годы), и исследовано своеобразие цвета в двух жанровых разновидностях новеллы – гротесках и арабесках.

Целью работы является исследование поэтики цвета, его роли и значения в новеллах Эдгара По. Для достижения цели ставятся следующие задачи:

- проанализировать и описать эстетику Эдгара Аллана По;
- уточнить понятия «гротеск» и «арабеск» в творчестве писателя;
- выявить особенности цветовой палитры гротесков и арабесков;
- выявить особенности употребления цвета и его семантики в новеллах Э. По.

Объектом данной исследовательской работы являются 13 новелл Эдгара Аллана По, рассмотренных в порядке первой публикации. Для анализа поэтики цвета данные новеллы были разделены на 2 группы, в зависимости от принадлежности к жанру гротеска либо арабеска. В числе арабесок проанализированы следующие новеллы: Рукопись, найденная в бутылке (MS. Found In A Bottle, 1833), Тень (Shadow – A Parable, 1835), Лигейя (Ligeia, 1838), Падение дома Ашеров (The Fall of the House of Usher, 1839), Низвержение в Мальстрем (A Descent Into The Maelstrom, 1841), Элеонора (Eleonora, 1841), Маска красной смерти (The Masque Of The Red Death, 1842) и Черный кот (The Black Cat, 1843). Гротески включают Метценгерштейн (Metzengerstein, 1832), Бон-Бон (Bon-Bon, 1832), Свидание (The Assigation,

⁹ Термин «поэтика» имеет несколько разных значений. В работе мы придерживаемся следующего определения: поэтика – это «учение о генезисе, сущности, видах и формах словесного художественного творчества; система научных понятий, обоснованная как с философской, так и с лингвистической точек зрения и адекватная своему двойственному предмету – «художественному языку» литературы и произведению как высказыванию на этом языке» (Н.Д. Тмарченко. Словарь актуальных терминов и понятий). Как область теории литературы, поэтика «изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов, исследует законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого. Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения» (там же).

1834), Как писать рассказ для Блэквуда (How To Write A Blackwood Article, 1838), и Черт на колокольне The Devil In The Belfry, 1839). Данные новеллы, созданные на протяжении 1833-1844 годов, были выбраны для анализа ввиду своей значимости в творчестве Э. По, а также из-за наибольшей выразительности цветовых образов – в таких новеллах, как «Маска красной смерти» и «Черный кот» они возникают уже в названии. Предметом данной исследовательской работы является поэтика цвета в отмеченных произведениях писателя.

В работе были использованы описательный и культурно-исторический методы. Теоретической основой исследования послужили труды таких известных литературоведов-американистов, как М. Н. Боброва, Я. Н. Засурский, Ю. В. Ковалев, Э. В. Осипова, А. Б. Танасайчук, а также исследования в области европейского романтизма И.Г. Неупокоевой и В. В. Ванслова.

Глава 1. Эстетика Эдгара По

1.1 Творчество Э. По в историко-литературном контексте

Эдгар Аллан По – писатель, поэт и литературный критик XIX века, один из самых известных американских романтиков: «Творчество этого глубоко оригинального автора находится в русле господствовавшего тогда романтического направления в литературе», – пишет М. Н. Боброва¹⁰. Он был одним из первых американских писателей, избравших новеллу в качестве основной формы своего творчества¹¹. Традиционно именно По считается отцом современного короткого рассказа, а также создателем детективного жанра. Писатель удивительным образом сочетал в себе две способности, которые едва ли часто встречаются вместе: «он обладал силой влиять на умы читателей с помощью неосязаемых теней таинственности, и безукоризненным талантом к проработке текста до мельчайших деталей»¹². Среди множества произведений Э. По наиболее известными являются «Падение дома Ашеров», «Маска Красной смерти», «Лигейя», «Ворон».

Писатель оказал большое влияние на мировую литературу, и среди авторов, которые признавали воздействие его произведений на собственное творчество, можно назвать Роберта Льюиса Стивенсона, Говарда Филиппса Лавкрафта, Жюль Верна и других. Сэр Артур Конан Дойл говорил: «Если бы каждый автор кого-либо произведения, в котором он что-то заимствовал от По, вложил десятую часть полученных за него гонораров в счёт памятника своему учителю, можно было бы построить пирамиду высотой с Хеопсову»¹³.

Творчество Э. По, безусловно, опирается на романтические философско-эстетические концепции. Но писатель интересен еще и тем, что он преодолевал

¹⁰ Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. – М.: Наука, 1972. С. 132.

¹¹ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 166.

¹² Cobb P. The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe / P. Cobb. – Chapel Hill: The University Press, 1908. С. 3.

¹³ Мисрахи. А. Эдгар Аллан По / перевод с исп. Ф. Давиденко. – М., 2007. С. 151-152.

границы романтической эстетики. Своей популярностью во Франции и России он обязан символистам, «которые увидели в его стихах и теоретических идеях истоки собственной эстетики»¹⁴. Такие поэты, как Бодлер, Малларме, Бальмонт, Блок и др. продолжили начинания По в области символизма. Они сами провозгласили его своим учителем, признавая, что находятся в долгу перед великим американским писателем¹⁵.

Неудивительно, что столь яркая, как Эдгар По, фигура вызывала споры. Он был незаурядной личностью, и отношение к нему и к его творчеству было неоднозначным: «Многие считают его писателем заурядным, но в таком случае и Пикассо можно назвать заурядным художником. В обоих случаях мы имеем дело с новой манерой самовыражения, сохраняющей и по сей день неувядающую ценность...»¹⁶. Для одних По – «...a literary genius that had had no parallel as yet on the american scene»¹⁷. Для других творчество писателя сводилось к описанию различных невротических состояний¹⁸.

На становление Эдгара По как писателя повлияло множество факторов. Среди них и общественно-политическая обстановка в Соединенных Штатах, и романтические течения в литературе Европы, и творчество американских современников новеллиста – мыслителей и писателей. Некоторые исследователи важнейшими факторами считают особенности биографии Эдгара По: раннюю смерть родителей, несправедливого воспитателя, многочисленные утраты его сознательной жизни, увлечение алкоголем и, возможно, наркотиками.

Рассвет творчества Эдгара По пришелся на время «так называемого «кризиса виргинского ренессанса», стремительного упадка экономической и

¹⁴ Ковалев Ю. В. От «Шпиона» до «Шарлатана»: Статьи, очерки, заметки по истории американского романтизма. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2003. С. 64.

¹⁵ Там же. С. 64.

¹⁶ Мисрахи. А. Эдгар Аллан По / перевод с исп. Ф. Давиденко. – М., 2007. С. 274.

¹⁷ «...литературный гений, которому до сих пор не было подобных на американской сцене». Brooks, V. W. The world of Washington Irving / V. W. Brooks – New York: Dutton, 1950. С. 275 (перевод наш – Я.К.)

¹⁸ Мисрахи. А. Эдгар Аллан По / перевод с исп. Ф. Давиденко. – М., 2007. С. 120.

духовной жизни американского юга»¹⁹. Двадцатые и особенно тридцатые годы XIX века представляют собой угасание возвышенных традиций в истории Виргинии, разрушение былых обычаев, понятий, идеалов, которые уступали место «коммерческому духу» северо-западных штатов²⁰.

Исследователи отмечают влияние «воздуха Виргинии 1820-1830 годов» на творчество Эдгара По, считают его фактором, который оказал воздействие на формирование его собственных философских и общественных представлений; Виргиния была средой, которая «питала его сознание»²¹.

Согласно Ю. В. Ковалеву, на творчество Эдгара По повлияло столкновение двух нравственных систем в сознании писателя: «духа виргинского аристократизма», который окружал его в детстве и в школьные годы, и «коммерческой морали Америки», которая окружала его в доме Алланов, и которую он ненавидел²².

Также стоит отметить влияние на творчество писателя среды неимущих американцев, которые ничем не владели и жили собственным трудом. С этой средой он соприкоснулся в промежутке между армией и академией. Сам По жил в окружении бедняков, при этом четко осознавая свое предназначение – он поэт. Ю. В. Ковалев пишет: «По ощущал в себе творческие силы, достаточные для исполнения высокого предназначения. Он полностью разделял романтическую концепцию поэта-пророка, открывающего человечеству новые истины, новые перспективы, новые сферы духовного бытия»²³.

Влиянием эпохи, в которой жил и творил Эдгар По, некоторыми исследователями объясняется и свойственный писателю повышенный интерес к теме смерти. Э. Дэвидсон пишет, что По явился на литературной сцене в тот момент, когда «ритуал и таинство смерти», благодаря промышленной

¹⁹ Ковалев Ю.В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С.38.

²⁰ Там же. С. 39.

²¹ Там же. С. 40.

²² Там же. С. 41.

²³ Там же. С. 41.

революции, перестали быть достоянием высшего сословия²⁴. Для среднего класса в реалиях потребительской экономики смерть и похороны так же, как и для высших сословий, должны соответствовать статусу и положению усопшего. Надгробная плита или роскошный мавзолей – все это являлось последней оценкой его земного существования. Е. К. Нестерова отмечает, что склонность к поэтизации смерти проявляли поэты южных штатов, и объясняет это тоской по уходящему прошлому, которая в том числе воплощалась в образах гибели прекрасного, например, в образе умершей женщины²⁵. Именно этот мотив множество раз повторяется у Э. По, ведь автор считал его самой возвышенной и поэтической темой из возможных²⁶. Ю. В. Ковалев дополняет, что в некоторых произведениях Эдгара По прослеживается проблема «власти мертвых над живыми» – образ души, поработанной прошлым, «неспособной уйти из вчерашнего дня в сегодняшний и тем более в завтрашний»²⁷. Данная проблема была актуальна во времена По и являлась предметом размышлений политиков, философов, историков, романистов того времени, например, Джефферсона, Адамса, Эмерсона и других. Одни видели её истоки в том, что демократическое развитие США начала 1820-х годов осуществляется не так, как задумывалось – социальные пороки, которым давно пора исчезнуть, «цепко держат новое общество» и мешают ему развиваться²⁸. Другие – в том, что прошлое, воплощенное в устаревших для нового времени законах, обычаях, нравственных нормах, навязывает настоящему несоответствующие условия для жизни – «мертвые командуют живыми». Многие американские романтики также изучали данную проблему с разных точек зрения – исторической, философской. Эдгар По не вникал в вопросы смены поколений и не ломал себе голову над обновлением законов и политических институтов. Власть прошлого

²⁴ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 126.

²⁵ Цит. по: Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 126.

²⁶ McClanahan С. Е. Romantic manifestoes in European literature / С.Е. McClanahan. – Ann Arbor: University Microfilms International, 1981. P. 75.

²⁷ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 127.

²⁸ Там же. С. 128.

над настоящим он мыслил именно как власть мертвых над живыми, как явление психологическое, интерпретированное в терминах лирической поэзии²⁹.

1.2 Традиции европейского и американского романтизма в творчестве Эдгара По

Необходимо отметить, что времена «кризиса виргинского ренессанса» в духовной жизни Соединенных Штатов ознаменовались «бурным натиском романтизма»³⁰. На смену старым кумирам пришли новые: в поэзии Байрон, Шелли и Мур, в прозе – Вальтер Скотт: «Романтизм буквально «ворвался» в американскую литературу»³¹. Э. По не стал исключением.

Особенно большое влияние на его творчество оказали представители немецкого романтизма – Т. А. Гофман, Новалис, Ф. Р. Шатобриан; и английские поэты-романтики – лорд Байрон, Д. Китс, П. Б. Шелли, С. Т. Кольридж.

К концу XIX века мысль о типологическом родстве новеллистики Эдгара По и творчества Гофмана среди критиков была широко распространена. Многие литераторы, особенно за пределами Америки, вообще называли По «американским Гофманом». Однако, Ю.В. Ковалев в книге «Эдгар Аллан По» указывает: «Что же касается близости Эдгара По к немецким романтикам, к творениям того же Гофмана, Тика, Новалиса... Наличие такой близости бесспорно, но она не выходит за рамки общего воздействия немецкой философии и литературы на эстетику европейской и американской романтической прозы»³².

Героев произведений Эдгара По и немецких романтиков Гофмана, Новалиса, Шатобриана объединяют «принадлежность к старинному угасающему аристократическому роду, свойственная большинству из них склонность к уединению, замкнутой жизни, самоизоляции. Им

²⁹ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 129.

³⁰ Там же. С. 130.

³¹ Там же. С. 172.

³² Там же. С. 211.

противопоказано полнокровное существование в социальной среде, и они прячутся от мира в старинных замках, угрюмых поместьях, обветшалых домах. У каждого из них в прошлом или в настоящем имеется тайна, повелевающая их жизнью, тайна, которую они прячут от посторонних глаз. Все они — люди широко образованные, осведомленные в науках, искусстве, преданные интеллектуальным занятиям. Им свойствен глубочайший индивидуализм на грани эгоцентризма, сосредоточенность на себе, на собственном интеллекте и эмоциях»³³.

С другой стороны, мощное влияние на ранние поэтические произведения Эдгара По, согласно исследованиям, оказывала английская романтическая поэзия, в особенности творчество Байрона, Китса, Шелли и Кольриджа, ставшие важными факторами поэтической эволюции Эдгара По. Исследователи неоднократно обращали внимание на удивительное сходство философско-эстетических позиций По и Китса, которое выражается в обостренном восприятии красоты, установлении новых эстетических критериев в оценке действительности, своеобразной концепции искусства³⁴. А. Мисрахи отмечает: «Зависимость Эдгара По от традиций английской романтической поэзии с полной отчетливостью обнаруживается уже в «Тамерлане», открывающем его первый поэтический сборник. «Тамерлан» – во всех смыслах байроническая поэма. С Байроном ее связывает и общее настроение, и философская проблематика, и образная система, и сюжетная структура»³⁵.

Влияние это с течением времени уменьшалось, и в зрелом творчестве поэта нет откровенных подражаний, присущих раннему периоду. Следует отметить, что для американской поэзии в целом, и поэзии американского Юга в особенности, такое подражание было нормой. «Раннее творчество Эдгара По

³³ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 212.

³⁴ Там же. С. 72.

³⁵ Мисрахи. А. Эдгар Аллан По / перевод с исп. Ф. Давиденко. – М.: АСТ, 2007. С. 77.

соответствовало этой норме. При этом никто среди современников не упрекнул По за подражание английским романтикам»³⁶.

Помимо тесных связей с европейским романтизмом, много общего в творчестве Эдгара По и с произведениями и эстетическими взглядами его современников-соотечественников, американских романтиков. Так, общей для представителей американского романтизма времен «кризиса виргинского ренессанса» была тема «нового человека», появившегося в результате бурного роста промышленности и торговли в США, более свободного, богатого, чем «старый человек». Отсюда следует и отмеченная выше идея о власти мертвых над живыми, которая прослеживается у Эдгара По, – «тема трагического столкновения человеческого сознания, воспитанного в духе гуманистических идеалов, с новыми нравственными тенденциями, возникающими в ходе прогресса»³⁷. Об этом писали Н. Готорн и Г. Мелвилл³⁸.

Еще одним общим свойством европейской и американской романтической прозы В. Ирвинга, Ф. Купера, Н. Готорна, Г. Мелвилла было стремление к правдоподобию фантастики в произведениях, к которому также стремился и Эдгар По. Внимание к психическим аномалиям, безумию, характерному для творчества По, также разделял и Н. Готорн³⁹.

Проблема одиноких героев, удаляющихся от общества также не была нова. Как и в европейской литературе времен Гофмана, Байрона и Шатобриана, герои такого типа встречаются в сочинениях Купера, Торо, Н. Готорна, Г. Мелвилла, Уиттьера и других, менее именитых прозаиков и поэтов⁴⁰.

Отдельно стоит упомянуть тот факт, что Эдгара По можно назвать наследником американского писателя-романтика, «отца американской литературы» – Вашингтона Ирвинга: «Возникновение романтической новеллы

³⁶ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 72.

³⁷ Там же. С. 175.

³⁸ Там же. С. 175.

³⁹ Там же. С. 186.

⁴⁰ Там же. С. 177.

в США относится ко времени становления американской национальной литературы, и роль ее в этом процессе исключительно велика»⁴¹. Вашингтон Ирвинг заложил лишь основы жанра: «Успех Ирвинга был следствием острой интуиции, теоретически не осмысленной. Требовался гений, способный обобщить накопленный опыт, придать новому жанру законченность и создать его теорию. Он явился в лице Эдгара По»⁴².

Общими чертами творчества Эдгара По и В. Ирвинга являются «сочетание мягкой иронии, юмора, пародии, гротескности и сатиры на современный быт Америки; сочетание фантастического с реалистическим, переход от повседневного к волшебному, причем таинственное выступает в их произведениях как нечто естественное»⁴³.

1.3 Цели творчества и категория прекрасного в эстетике Эдгара По

Эдгар По изложил свои эстетические взгляды в статьях «Рассуждения о стихе» (1843), «Американские прозаики» (1845), «Философия творчества» (1846), «Новеллистика Натаниэля Готорна» (1847) и «Поэтический принцип» (1849).

Как и немецкие философы и романтики, «Э. По видел главный смысл человеческого сознания в постижении Высшей Истины, не доступной традиционному пониманию. Им владела романтическая идея возможности приближения к такой истине через Высшую Красоту. Приобщение к Высшей Красоте у творческой личности, по мнению Э. По, происходит лишь в особых эмоциональных состояниях, предполагающих "возвышенное волнение души"»⁴⁴. Необходимо отметить, что «писатель высказал общее для всех романтиков положение о том, что никакой поэт не в состоянии описать

⁴¹ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 163

⁴² Там же. С. 165.

⁴³ Там же. С. 173.

⁴⁴ Бердников Г. П. (гл. ред.). История всемирной литературы в 9 томах. Том 6. – М.: Наука, 1989. С. 572.

Высшую Красоту. Его цель – вызвать у читателя эмоциональный подъем, при котором возможно лишь прозрение этой Красоты»⁴⁵.

При этом, по мнению американского романтика, стремление к Красоте заложено в человеческой природе. В статье «Поэтический принцип» он сравнивает «чувство прекрасного» с инстинктом: «Некий бессмертный инстинкт, гнездящийся глубоко в человеческом духе, – это, попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует»⁴⁶. Полагал, что только прекрасное может доставить человеку истинное удовольствие, он писал: «Наслаждение, которое было бы в одно и то же время наиболее напряженным, наиболее возвышенным и наиболее чистым, такое наслаждение, мне кажется, может доставить только созерцание прекрасного»⁴⁷. При этом взаимоотношения красоты и этики являются одной из противоречивых сторон эстетики Эдгара По, он считал, что «её взаимоотношения с интеллектом имеют лишь второстепенное значение. С долгом и истиной она соприкасается только случайно»⁴⁸.

Таким образом, целью творчества Эдгара По можно назвать приобщение читателя к Высшей Красоте через эмоциональный подъем, который последний испытывает при знакомстве с произведениями писателя.

В статье «Американские прозаики» Э. По называет красоту гармоничным сочетанием старых форм, так как человеческий ум не способен вообразить то, чего не существует, а все новое «можно разложить на старые части»⁴⁹. Воображение выбирает из прекрасного или безобразного возможные и еще не осуществленные сочетания, материал для которых оно находит для себя

⁴⁵ Козлова Г. А. Зарубежная литература в контексте христианской мысли. Сборник научных статей. Армавир, АГПА, 2011. / Проблема эстетики творчества у американского романтика Э. По. 2007. С. 256.

⁴⁶ По Э. Поэтический принцип / перевод с английского В. В. Рогов // А. Н. Николукин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 132.

⁴⁷ Там же. С. 132.

⁴⁸ Там же. С. 132.

⁴⁹ По. Э. Американские прозаики / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николукин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 106.

повсюду, во всей Вселенной. Здесь и кроется одна из особенностей его эстетики: Эдгар По в своих произведениях «находит» красоту даже в уродствах – у него присутствуют мотивы тоски, отчаяния, безысходности, ужаса и смерти. Он пишет: «Даже из уродств оно [воображение] создает Красоту, являющуюся одновременно и единственной его целью, и его неизбежным мерилом»⁵⁰.

Константин Бальмонт отметил: «Колумб новых областей в человеческой душе, он первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и, с лукавством мудрого мага, создал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий, угадал жизнь корабля как одухотворенного существа, уловил великий символизм явлений моря, установил художественную, полную волнующих намеков связь между человеческой душой и неодушевленными предметами, пророчески почувствовал настроение наших дней и в подавляющих мрачностью красок картинах изобразил чудовищные – неизбежные для души – последствия механического мирозерцания»⁵¹.

1.4 Принцип единого эффекта в эстетической концепции По

Без сомнения одной из особенностей эстетической концепции По является то, что он подходил к созданию своих произведений не со стороны «писательской интуиции»⁵², а со стороны точного расчета, который подчинен одному из главных эстетических принципов его творчества – вызову задуманного писателем единого эффекта у читателя. Этот эффект достигается с помощью определенных средств, которые Эдгар По указал в «Философии творчества». Он пишет: «Я намерен доказать, что ни один из пунктов этого произведения не может быть приписан случайности или вдохновению, и что труд этот, шаг за шагом, подвигался к своей окончательной форме со всею

⁵⁰ По. Э. Американские прозаики / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николоюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 106.

⁵¹ URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Гений_открытия_\(Бальмонт\)/1904_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Гений_открытия_(Бальмонт)/1904_(ВТ)).

⁵² Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 231.

отчетливостью и строгой последовательностью математической задачи»⁵³. Эдгар По выстраивает свои произведения последовательно, словно по кирпичику. Он считал, что в сюжете произведения не должно быть ничего лишнего, все его элементы, такие как поступки героев, цепь событий, характеры, предметы, должны быть взаимосвязаны и составлять вместе стройную, целостную структуру: «Каждый эпизод, каждое событие, каждое слово в рассказе должны служить осуществлению замысла и достижению единого эффекта»⁵⁴. Согласно П. Джаннаккону, такое необычайное сочетание идеалистичного и практичности, т.е. уже упомянутого принципа создания Красоты и точного расчета, является скорее частью «американизма» По, нежели следствием непримиримых противоречий его темперамента, как ошибочно полагали французские критики⁵⁵.

Поэзия Эдгара По была целиком ориентирована на создание эффекта, т.е. на эмоционально-психологическое воздействие на читателя. В статье «Поэтический принцип» он подробно расписывает процесс создания поэтического произведения на примере своего, бесспорно, самого известного стихотворения – «Ворон». Бодлер писал: «Как поэт, Эдгар По человек совершенно самостоятельный. Он представляет собою первое проявление романтизма по ту сторону Океана. Он первый из американских писателей стал выражаться ясно, и обратил слог в орудие мысли. Его глубокомысленная и трогательная поэзия в тоже время в высшей степени обработана и потому отличается чистотой, правильностью и блеском, подобно кристаллу»⁵⁶.

Важную роль в прозе писатель отводил сюжету: «Он допускал возможность существования «бессюжетного» романа или поэмы, но выражение «бессюжетный рассказ» он воспринимал как противоречие в терминах»⁵⁷.

⁵³ По Э. Философия творчества / перевод с английского В. В. Рогова // А. Н. Николокин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 110.

⁵⁴ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 280.

⁵⁵ URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/PS1970/p1974101.html>.

⁵⁶ URL: [http://ru.wikisource.nym.by/wiki/Эдгар_Эллен-Поэ._Северо-американский_поэт_\(Бодлер/Пантеон\)](http://ru.wikisource.nym.by/wiki/Эдгар_Эллен-Поэ._Северо-американский_поэт_(Бодлер/Пантеон)).

⁵⁷ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 280.

Новеллам По присуще единство стиля повествования, которое достигается сложным комплексом средств, куда входят общая тональность, эмоциональная окрашенность лексики, синтаксическая структура текста и особая композиция. Ю.В. Ковалев считает, что «именно поэтому писатель считал, например, невозможной счастливую развязку для рассказа, написанного в драматическом ключе»⁵⁸. Автор произведения «не подгоняет мысли под события; тщательно обдумав некий единый эффект, он затем измышляет такие события и их сочетания и повествует о них в таком тоне, чтобы они лучше всего способствовали достижению задуманного эффекта. Если уже первая фраза не содействует этому эффекту, значит, он с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели»⁵⁹. Что касается построения, то Э. По отмечает, что произведения необходимо начинать писать «с конца», что нельзя приниматься за рассказ, не ведая, как он кончится⁶⁰. Также он придавал большое значение умению создавать атмосферу недосказанности: «В сюжете необходимо нечто подразумеваемое, нечто вроде потайной, невидимой и неопределенной струи, мысли»⁶¹.

Кроме этого, Эдгар По указывает, что при создании произведения необходимо помнить об оригинальности, ибо «предает сам себя тот, кто решает отказаться от столь очевидного и легко достижимого средства возбудить интерес»⁶². Он полагает, что данное средство является одним из основополагающих для создания задуманного эффекта: «Но оригинальность подлинная – верная своей цели это та, которая проясняет смутные, невольные и невыраженные фантазии людей, заставляет страстно биться их сердца или

⁵⁸ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 280.

⁵⁹ По Э. Новеллистика Натаниеля Готорна / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 130.

⁶⁰ По Э. Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта. Том 2.: Рассказы, статьи, афоризмы. – М.: Скорпион, 1913. С. 314.

⁶¹ По Э. Философия творчества / перевод с английского В. В. Рогова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 110.

⁶² Там же. С. 110.

вызывает к жизни некое всеобщее чувство или инстинкт, только еще зарождавшиеся, и тем самым присоединяет к приятному эффекту кажущейся новизны подлинное эгоистическое удовольствие»⁶³. Подлинная оригинальность состоит в постоянном своеобразии, которое является продуктом фантазии или воображения, «которое придает свой оттенок и свой характер всему, к чему оно прикасается, а главное, само стремится ко всему прикоснуться»⁶⁴.

Наконец, размер произведения также влияет на создание задуманного эффекта. Э. По считает, что объем произведения должен быть таков, чтобы его было возможно прочесть в один присест, потому что иначе «вмешиваются будничные дела»⁶⁵, и мы лишаемся «крайне важного эффекта, рождаемого единством впечатления»⁶⁶. Так, роман, по мнению По, лишается своей целостности, ведь его невозможно прочесть за один прием. Зато в коротком рассказе автор может воплотить свой замысел без всяких проблем, ведь «пока длится чтение, душа читателя находится во власти автора»⁶⁷. В то же время, «известная степень длительности абсолютно необходима для того, дабы вообще достичь какого-либо эффекта»⁶⁸ и «чрезмерная краткость может выродиться в эпиграмму; однако подлинно непростительным грехом является чрезмерная длина»⁶⁹.

1.5 Романтическая эстетика и поэтика новелл Эдгара По

Жанр новеллы – важнейший для По прозаика. Ю.В. Ковалев пишет: «Продолжая эксперименты, начатые Ирвингом, Готорном и другими

⁶³ По Э. Новеллистика Натаниеля Готорна / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 125.

⁶⁴ Там же. С. 123.

⁶⁵ По Э. Философия творчества / перевод с английского В. В. Рогова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 112.

⁶⁶ Там же. С. 112.

⁶⁷ По Э. Новеллистика Натаниеля Готорна / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 130.

⁶⁸ По Э. Философия творчества / перевод с английского В. В. Рогова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 113.

⁶⁹ По Э. Новеллистика Натаниеля Готорна / перевод с английского З.Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 129.

современниками, он довершил дело формирования нового жанра, придал ему те черты, которые сегодня являются существенными при определении американской романтической новеллы. Не удовлетворяясь практическими достижениями и сознавая необходимость теоретического осмысления своего и чужого опыта, По создал теорию жанра, которую в общих чертах изложил в трех статьях... Кроме того, важным вкладом По в развитие американской и мировой новеллистики является практическая разработка некоторых ее жанровых подвидов»⁷⁰.

Среди жанровых модификаций романтической новеллы у Эдгара По особенно интересны гротески и арабески, вопрос о разграничении которых и сегодня окончательно не решен, и даже не все исследователи считают возможным такое разграничение проводить. В частности, Э.Ф. Осипова замечает, что слово «гротескный» («bizarre») синонимично слову «arabesque»⁷¹. Ю.В. Ковалев отмечает, что «выделить в его творчестве гротески или арабески в чистом виде невозможно. Между этими категориями нет непреодолимой границы. Обе стилистические стихии органически сосуществуют внутри многих произведений По»⁷². Однако, исследователь, очевидно, имел в виду арабески и гротески не как жанры, а как «стилистические стихии». Так и американский ученый Дж. Р. Томпсон отмечает: «В готических новеллах По сатирические и комические элементы связаны с мрачными и отталкивающими... По-видимому, создавая иронический эффект, По стремился воздействовать на читателя одновременно на двух уровнях: на архетипном иррациональном уровне страха и на подсознательном уровне интеллектуального и философского восприятия абсурда... Мы реагируем на созданные По сцены ужаса и отчаяния и в то же время сознаем их

⁷⁰ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 166.

⁷¹ Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 16.

⁷² Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 174.

карикатурность»⁷³. Здесь категория абсурдного и иронического будет относиться к гротескам, а ужасного и мрачного – к арабескам, но лишь на стилистическом уровне.

Мы не ставим задачу определения жанрового своеобразия гротесков и арабесков как теоретическую проблему своей работы, но считаем необходимым несколько прояснить этот вопрос для проведения дальнейшего анализа поэтики цвета в новеллах писателя.

Ю. В. Ковалев пишет, что «сам По признавал, что среди его «серьезных» новелл преобладают арабески»⁷⁴ и что он не мог удовлетвориться привычной на тот момент трактовкой термина «арабеск», обозначавшей эстетическую категорию, характеризующую некоторые, преимущественно стилистические, особенности романтической прозы⁷⁵. Именно поэтому По решил внести некоторую ясность в понятия «арабеск» и «гротеск» применительно к своему творчеству. А. Б. Танасейчук в своей книге «Эдгар По. Сумрачный гений», приводит следующую трактовку понятий гротеск и арабеск у По: «...гротеск — главным образом юмористическое, нередко пародийное повествование; арабеск — серьезная фантастическая (читай — мистическая) история, в которой автор свободно реализует полет творческого воображения»⁷⁶. Ю. В. Ковалев, проясняя понимание терминов писателем, пишет следующее: «Для него [Э. По] различие между понятиями «гротеск» и «арабеск» — это различие в предмете и методике изображения, опирающееся в исходной точке на кольриджевскую концепцию воображения и фантазии. Гротеск он мыслил как преувеличение тривиального, нелепого и смехотворного до масштабов бурлеска; арабеск — как преобразование необычного в странное и мистическое, пугающего — в ужасное. Подчеркнем, что возникновение гротеска, по мысли По, — это процесс, в котором осуществляется количественное изменение материала —

⁷³ Цит. по: Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 16.

⁷⁴ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 174.

⁷⁵ Там же. С. 174.

⁷⁶ Танасейчук А. Б. Эдгар По. Сумрачный гений. – Молодая гвардия, 2015. С. 212.

концентрация, преувеличение, «возвышение», тогда как рождение арабеска сопряжено с его качественным превращением»⁷⁷.

Нам представляется необходимым подчеркнуть, что Э. По понимал гротеск и арабеск как два жанра, где арабески относятся к области воображения, а гротески – к фантазии. Об этом он пишет в эссе «Американские прозаики» (1845). Он полагал, что «воображение, фантазия, фантастическое и юмор»⁷⁸ состоят из одних и тех же элементов: сочетаний и новизны, а «воображение является среди них художником»⁷⁹. Он пишет: «Из новых сочетаний старых форм, которые ему предстают, оно выбирает только гармоническое – и, конечно, результатом оказывается красота в самом широком ее смысле, включающем возвышенное»⁸⁰. Воображение отбирает из «прекрасного или безобразного только возможные и еще не осуществленные сочетания»⁸¹, результат которых будет возвышенным или прекрасным по своему характеру, но сообразно тому, в какой мере возвышенны или прекрасны его части⁸². Также масштаб его безграничен – «оно находит для себя материал во всей вселенной»⁸³. А единственной целью и критерием воображения является создание Красоты, причем даже из уродств⁸⁴. Именно эта Красота является главной целью «арабеска».

О фантазии Э. По пишет, что в ней к уже упомянутому элементу новизны добавляется иной элемент – неожиданности⁸⁵. И здесь сочетаются уже не просто до этого не соединявшиеся предметы, а «их соединение поражает нас как удачно преодоленная трудность»⁸⁶, которое не так прекрасно потому, что менее гармонично. Далее он продолжает: «Когда фантазия доходит в своих

⁷⁷ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 174.

⁷⁸ По Э. Американские прозаики / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 107.

⁷⁹ Там же. С. 107.

⁸⁰ Там же. С. 107.

⁸¹ Там же. С. 107.

⁸² Там же. С. 108.

⁸³ Там же. С. 108.

⁸⁴ Там же. С. 108.

⁸⁵ Там же. С. 108.

⁸⁶ Там же. С. 108.

ошибках до крайности – ибо при всей их привлекательности это все-таки ошибки или же Природа лжет, – то она вторгается уже в области Фантастического»⁸⁷. Именно гротеск заключает в себе такие «ошибки», нечто несочетаемое, как реальное и сверхъестественное, правдоподобное и карикатурное.

Таким образом, как жанр арабеск является категорией воображения, которое состоит лишь из гармоничных элементов, выбранных как из прекрасного, так и безобразного. Оно стремится к созданию Красоты, которую извлекает даже из уродств. Гротеск как жанр относится к категории фантазии, которая добавляет элемент неожиданности. Она сочетает в себе настолько не сочетающиеся вещи, соединение которых менее гармонично, что доходит до «ошибок»: происходит сплетение реального и сверхъестественного, правдоподобного и карикатурного, вторгаясь в область фантастического.

Возвращаясь к характеристике новеллы По в целом, подчеркнем близость новеллистики Эдгара По романтизму. Она проявляется в фантастических сюжетах его произведений, зачастую полных мистики, трагических настроений; внимании к личности героя-рассказчика, его чувствам, переживаниям.

Действие произведений Эдгара По происходит в модифицированной, дополненной реальности. Фантастическое в его новеллах соседствует с реальным; писатель «с серьезным лицом» описывает фантастические события, изобретения. Данную особенность творчества американского писателя отмечал Федор Достоевский. Он указал на «материальность» его фантастики⁸⁸. Тем самым проявляется принцип «двоимирия» в романтизме, то есть соседство реального и фантастического, ведь основа романтизма – расхождение мечты и действительности, из которого вытекает отрицание романтиками

⁸⁷ По Э. Американские прозаики / перевод с английского З. Е. Александрова // А. Н. Николюкин. Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. С. 108.

⁸⁸ Достоевский Ф. М. Три рассказа Эдгара Поэ. / Ф. М. Достоевский – М.: Время, том I, № 1, 1861. С. 230-231.

действительности, стремление ее изменить, деформировать; создать свой идеальный, фантастический мир⁸⁹.

Кроме того, психологические новеллы Эдгара По пронизаны мистическими, трагическими настроениями, присущими романтизму: «Тяготение к катастрофическим сюжетам, мрачным событиям, зловещей обстановке, общей атмосфере безнадежности и отчаяния, трагическим трансформациям человеческого сознания, охваченного ужасом и теряющего контроль над собой, являются визитной карточкой его "страшных рассказов"»⁹⁰.

Писатель уделяет большое внимание чувствам своих героев, подробно и кропотливо их описывает, анализирует, передает эмоции, – что также является одним из принципов романтизма. Эмоционально-экспрессивное значение слова играло для романтиков большую роль: «Они нередко ослабляли его прямое значение, выдвигая на первый план скрытые в слове эмоциональные ассоциации, что позволило им запечатлевать самые тонкие, едва уловимые, постоянно изменяющиеся оттенки настроений психики героев»⁹¹. Это связано с вызванным кризисом просветительства усилением интереса к чувствам: «к концу XVIII века стала очевидна несостоятельность просветительской идеологии, от разума люди обратились к чувству, так как считали, что разумом не все можно понять, а вот почувствовать человек может все»⁹².

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

⁸⁹ Исаева Е. В. Зарубежная литература эпохи Романтизма. – М., 2014. С. 3.

⁹⁰ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 170.

⁹¹ Мещеряков В. П., Козлов А. С. и др. Основы литературоведения. – М., 2003. С. 268.

⁹² Исаева Е. В. Зарубежная литература эпохи Романтизма. – М., 2014. С. 5.

музыке»⁹³. Музыкальность получила свое воплощение как в поэзии, так и в прозе Эдгара По: «Одной из ярких особенностей художественной палитры По было его искусство владения звуком и цветом. Он умел так аранжировать избранную тему, что читатель подпадал под гипнотическое воздействие его звукописи, наслаждаясь формой и забывая о скрытых в ней смыслах»⁹⁴.

Характерной особенностью романтической литературы, свойственной и произведениям По, является тяготение к символическому. Слово в романтической литературе стало обозначать куда больше, чем прямой заложенный смысл. Мир символов в произведениях Эдгара По чрезвычайно богат. Писатель верил, что человек живет в окружении символов – все аспекты его жизни пронизаны символикой окружающего мира⁹⁵. Взгляд человека всюду находит символы, каждый из которых является замысловатой системой из эмоций, идей и разнообразных предметов. Источниками символов для По являются как природа – звуки, краски, солнце, море, лес, времена года; так и человеческая культура в различных её проявлениях – мифы, фольклор, легенды, герои легенд, сказок⁹⁶.

Символика Э. По характеризуется, по большей части, тонкостью, глубиной, поэтичностью и безошибочным психологическим эффектом, многоступенчатой структурой каждого отдельного символа⁹⁷. Символы в его произведениях многозначны и неопределенны, они скорее задают читающему «направление», нежели несут в себе точную расшифровку. Э. По считал, что попытки однозначно трактовать их «...искажают замысел поэта и тем самым исключают возможность достоверной интерпретации его стихов. Наибольший урон причиняется там, где критик претендует на то, что открыл единственно правильное значение символа. Причем совершенно неважно, какое именно значение он открыл. Если это единственное значение, значит, мы имеем дело

⁹³ Цит. по: Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 99.

⁹⁴ Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. – СПб., 2004. С. 10.

⁹⁵ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 152.

⁹⁶ Там же. С.153.

⁹⁷ Там же. С.154.

уже не с символом, а с аллегорией, то есть с той самой категорией, которую Эдгар По не признавал, считая ее антипоэтической, разрушающей единство впечатления и уничтожающей неопределенность»⁹⁸. Тем не менее, писатель полагал, что если и стоит прибегать к использованию аллегории, то это надо делать незаметно. То же самое касается и символа – не все его значения должны быть очевидны, а напротив, многие из них – скрыты⁹⁹.

Таким образом, эстетика Э. По выразилась в ряде принципов, которые во многом близки романтизму. Среди этих принципов необходимо особенно подчеркнуть значение для По постижения Высшей Истины через Высшую Красоту путём «возвышенного волнения чувств». Американский романтик полагал, что чувство прекрасного является инстинктом человека и считал, что даже в уродстве воображение создаёт Красоту. Для него играло первостепенную роль создание задуманного «особого эффекта», эмоционально-психического воздействия произведения на читателя, которого Э. По добивался путем точного расчёта. Он уделял большое внимание сюжету, объёму, оригинальности и композиции произведения, высоко ценил символ, но не признавал аллегорию. Для новеллиста было очень важно, чтобы в сюжете была подразумеваемая, потайная мысль. В созданных им жанровых разновидностях новелл арабеск понимается писателем как категория воображения, а гротеск – фантазии.

⁹⁸ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л., 1984. С. 154.

⁹⁹ Lewis R. P. A study of imagery in the poems of Edgar Allan Poe / R. P. Lewis. – ProQuest, 2014. P. 45.

Глава 2. Поэтика цвета в новеллах Э. А. По

При жизни Э. По вышло два сборника его новелл. Первый из них – «Гротески и арабески» (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840), который был издан в двух томах и включает в себя 25 ранних произведений. Второй сборник – «Рассказы» (*Tales*, 1845), состоящий из 12 новелл. Большинство рассказов и повестей Э. По было также напечатано в периодической прессе США.

Цвет является одним из важнейших художественных средств в новеллах Э. По и представляет собой интересный материал для анализа. Отметим, что цвет в произведениях Э. По нередко является скрытым. У. О. Клаф пишет, что действия новелл американского романтика часто происходят глубокой ночью, но слов, которые было бы возможно определить, как «черный», использовано крайне мало. При этом, как отмечает исследователь, «читатель заметит, что белые цвета тускнеют на фоне темных теней, а красный становится еще мрачнее в обстановке черного цвета». Э. По делает это умышленно, таким образом визуализируя окружение, но сами по себе, такие слова, как «shadow» («тень»), не могут быть определены как цветовые. Например, в новелле «Падение дома Ашеров» при описании лилий вдоль черного озера, невозможно не заметить проблеск белого, который выделяется гораздо сильнее, чем очевидное слово «черный»¹⁰⁰. Тем не менее, это уже субъективное визуальное восприятие описательных образов Э. По. Для достоверного анализа мы полагаем, что наиболее объективным будет рассматривать только прямые цветообозначения.

2.1 Поэтика цвета в арабесках Э. А. По

Новелла «Рукопись, найденная в бутылке» («*MS. Found In A Bottle*», 1833) является одной из первых новелл писателя. Впервые цвет появляется в

¹⁰⁰ Clough W. O. The Use of Color Words by Edgar Allen Poe. – PMLA, Vol. 45, No. 2 (Jun., 1930). P. 599.

начале морского путешествия, где рассказчик обращает внимание на перемены в природе: на странное облако, темно-красный цвет луны, необычайный вид моря и невообразимый штиль – верные признаки надвигающегося тайфуна: «My notice was soon afterwards attracted by the dusky-red appearance of the moon, and the peculiar character of the sea» (С. 51)¹⁰¹. Вскоре после этого корабль становится жертвой бури, и вместе с ним погибает практически вся команда, за исключением старого шведа и главного героя новеллы.

Далее Эдгар По преимущественно использует черный цвет, описывая свирепую бурю, ужасные воды моря и огромные валы, поглощающие корабль и уносившие его все дальше и дальше: «All around were horror, and thick gloom, and a black sweltering desert of ebony. <...> but I could not help feeling the utter hopelessness of hope itself, and prepared myself gloomily for that death which I thought nothing could defer beyond an hour, as, with every knot of way the ship made, the swelling of the black stupendous seas became more dismally appalling» (С. 53)¹⁰². Чернота, окутывающая все вокруг, иллюстрирует не только весь ужас бури, в которую попали герои, но и их внутреннее состояние, страх и мучительное ожидание скорой смерти.

Красный цвет появляется снова в виде красного сияния, озарившего палубу корабля, на котором находился главный герой: «I became aware of a dull, sullen glare of red light which streamed down the sides of the vast chasm where we lay, and threw a fitful brilliancy upon our deck...» (С. 54)¹⁰³. Сразу же после этого,

¹⁰¹ «Вскоре затем мое внимание привлек темно-красный цвет луны и совсем особый характер моря». Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод по изданию: По Э. А. Полное собрание рассказов / Перевод с англ. – М., 1970. С. 47.

Цит. по изд.: Poe E. A. The complete works. – СИ, 2013. В дальнейшем цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹⁰² «Все застилала тьма, черная, как смоль... <...> Я же не мог избавиться от мысли о полной безнадежности самой надежды и угрюмо готовился к смерти, которую, казалось, ничто уже не могло отсрочить, меж тем как с каждой пройденной кораблем милей нагромождение черных гигантских волн становилось все более угрожающим» (перевод Ф. В. Широкова, с. 49).

¹⁰³ «При этих словах я увидел тусклый, угрюмый ореол красного света, который стекал по склонам огромной ложбины, где находился наш корабль, и отбрасывал причудливые отблески на нашу палубу» (перевод Ф. В. Широкова. С. 49).

рассказчик замечает корабль необычайных размеров, от которого и исходило красное сияние. Это судно нависло прямо над ними, угрожая рухнуть в любой момент. Красный цвет предшествует смерти шведа, погибшего от столкновения. Однако рассказчик чудесным образом спасается и попадает на незнакомое судно, на котором он и встретит свою смерть.

При описании данного корабля используется черный цвет: «Her huge hull was of a deep dingy black, unrelieved by any of the customary carvings of a ship» (С. 54)¹⁰⁴. Его черный корпус, лишенный каких-либо украшений, наводил ужас своими размерами и скоростью, с которой он несся. Его команда – старики странной наружности, не обращающие никакого внимания на постороннего. Казалось, что все, чего они хотят – это найти свою смерть.

В новелле «Тень» («Shadow – A Parable», 1835), черный цвет появляется с самого начала повествования: «For many prodigies and signs had taken place, and far and wide, over sea and land, the black wings of the Pestilence were spread abroad» (С. 142)¹⁰⁵. Чума – страшная болезнь, поразившая город, в котором происходят события. Ее черные крыла распространились повсюду, ведь она – вездесуща и неумолимо убивает каждого, до кого сможет дотянуться. Безумие, страх и бесчисленные человеческие смерти всегда сопровождают ее. В новелле главный герой вместе со своими приятелями, запершись в комнате, истерично пирует, безумствует и жадно пьет, пока в углу той же комнате лежит их покойный друг, а за стенами свирепствует чума.

В убранстве комнаты, в которой спрятались рассказчик и его друзья, доминирует черный цвет: «Black draperies, likewise, in the gloomy room, shut out from our view the moon, the lurid stars, and the peopleless streets – but the boding and the memory of Evil they would not be so excluded...» (С. 142)¹⁰⁶. Черные

¹⁰⁴ «Его огромный корпус цвета сажи не был украшен никакой резьбой» (перевод Ф. В. Широкова, с. 49).

¹⁰⁵ «Ибо много было явлено чудес и знамений, и повсюду, над морем и над сушею, распростерлись черные крыла Чумы» (перевод В. В. Рогова, с. 127).

¹⁰⁶ «Черные завесы угрюмой комнаты отгораживали от нас Луну, зловещие звезды и безлюдные улицы — но предвещанье и память Зла они не могли отгородить» (перевод В. В. Рогова, с. 127).

завесы отгораживали пирующих от внешнего мира, пораженного чумой, но от грядущего ужаса они были спасти не способны, а лишь усиливали угрюмость покоев. Темная тень выскользнула из этих завес, и зыблясь, остановилась на двери, не позволяя кому-либо выйти. Она – воплощение чумы, предвестник чьей-то смерти.

Эбеновый стол, за которым они сидели, напоминал черное зеркало из-за своей отражающей поверхности: «Uprearing themselves in tall slender lines of light, they thus remained burning all pallid and motionless; and in the mirror which their lustre formed upon the round table of ebony at which we sat, each of us there assembled beheld the pallor of his own countenance, and the unquiet glare in the downcast eyes of his companions» (С. 143)¹⁰⁷. Цвет стола, а вернее зеркала, повторяется несколько раз, тем самым писатель указывает на его значимость. Трапеза, истеричный пир во время чумы, отражался в эбеновом зеркале, его чернота сулила скорую, неминуемую смерть. Каждый из пирующих, не желая глядеть на символы смерти – труп своего друга и тень, – сам того не зная, взирая на свое бледное отражение, смотрел на покойника.

В новелле «Лигейя» («Ligeia», 1838) черный является главным цветом в описании брачных покоев главного героя с его новой женой: «...and there was the couch, too — bridal couch — of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above» (С. 173)¹⁰⁸. Супружеское ложе – на котором Ровенна проведет множество болезненных часов и, в итоге, погибнет – черного цвета. Его цвет повторяется в новелле множество раз, как бы усиливая свое значение и обращая на себя внимание. Саркофаги, которые были сделаны из черного гранита, стояли в каждом углу комнаты, придавая покоям зловещий вид: «In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of

¹⁰⁷ «Вздымаясь высокими, стройными полосами света они горели, бледные и недвижные; и в зеркале, образованном их сиянием на поверхности круглого эбенового стола, за которым мы сидели, каждый видел бледность своего лица и непокойный блеск в опущенных глазах сотрапезников» (перевод В. В. Рогова, с. 127).

¹⁰⁸ «...было там и ложе – супружеское ложе – в индийском стиле, низкое, вырезанное из тяжелого эбена, с пологом, подобным гробовому покрову» (перевод В. В. Рогова, с. 152).

black granite, from the tombs of the kings over against Luxor...» (С. 173)¹⁰⁹. Саркофаги являются разновидностью традиционного гроба, а гранит – материалом, из которого изготавливают надгробия. Образ покоев, как смертного ложа Ровенны, довершается угольно-черными арабесками, обладавшими способностью изменяться: «It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black» (С. 174)¹¹⁰. Для того, кто стоял на пороге, они представлялись простыми уродствами, но для того, кто входил внутрь, они складывались в бесконечную процессию ужасных образов.

В стихотворении о тщетности человеческих устремлений, сложенном Лигейей перед самой смертью, появляется образ «кровавой твари»: «A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude! / It writhes! – it writhes! – with mortal pangs / The mimes become its food...» (С. 171)¹¹¹, которая несет смерть человечеству. Красный цвет здесь предвещает трагедию и смерть, с неизбежностью которой Лигейя пыталась бороться, в итоге переродившись в теле Ровенны.

Примечательно, что Эдгар По использует рубиновый цвет для описания яда, попавшего в бокал Ровенны: «Yet I cannot conceal it from my own perception that, immediately subsequent to the fall of the ruby-drops, rapid change for the worse took place in the disorder of my wife...» (С. 176)¹¹². После этого ее состояние ухудшилось, и смерть стала на шаг ближе. Также при описании смертного часа Ровенны возникает серый цвет: «Why shall I pause to relate how, time after time, until near the period of the gray dawn, this hideous drama of revivification was

¹⁰⁹ «По углам покоя стояли на торцах гигантские саркофаги из черного гранита, доставленные из царских гробниц в окрестностях Луксора...» (перевод В. В. Рогова, с. 152).

¹¹⁰ «Ее беспорядочно покрывали арабески, каждая около фута в диаметре, черные, как смоль» (перевод В. В. Рогова, с. 152).

¹¹¹ «Но вот комедиантов сброд / Замолк, оцепенев: / То тварь багровая ползет, / Вмиг оборвав напев! / Ползет! Ползет! Последний мим / Попал в разверстый зев...» (перевод В. В. Рогова, с. 150).

¹¹² «И все же не могу скрыть от самого себя, что сразу же после падения рубиновых капель состояние моей жены стало резко ухудшаться...» (перевод В. В. Рогова, с. 154).

repeated...» (С. 178)¹¹³. Главный герой отказывается в подробностях описывать мучения своей жены, которая вновь и вновь то «оживала», то снова «возвращалась к смерти» почти до первых серых лучей рассвета. Здесь серый цвет отображает скорбь, гнетущую, ужасную атмосферу происходящего, когда даже светлые лучи солнца превращаются в серый, блеклый оттенок.

В новелле «Падение дома Ашеров» («The Fall of the House of Usher», 1839), при описании поместья и его окружения Эдгар По использует серый, черный, белый цвета: «...and upon a few white trunks of decayed trees...» (С. 217)¹¹⁴, «I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled luster by the dwelling, and gazed down — but with a shudder even more thrilling than before — upon the remodeled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree stems, and the vacant and eye-like windows» (С. 218)¹¹⁵. Мрачная, гнетущая атмосфера, царящая в тех местах, коснулась и природы: белые мертвые стволы деревьев, черное озеро и серые камыши в своем увядшем состоянии, отражают упадок и меланхолию, охватившую род Ашеров и которую ощутил сам рассказчик. Такая палитра оттенков выражает внутренне состояние обитателей поместья, их депрессию и уныние.

В песне «Обитель приведений», которую поет Родерик Ашер, появляются зеленый и желтый цвета. Традиционно это цвета процветания и веселья¹¹⁶. Зеленый дол и желтые флаги – символически отражают здоровье духа: «In the greenest of our valleys, / By good angels tenanted...» (С. 225)¹¹⁷, «Banners yellow, glorious, golden, / On its roof did float and flow» (С. 225)¹¹⁸. Но потом всё

¹¹³ «Зачем мне медлить и описывать, как раз за разом почти до первых серых лучей рассвета повторялась эта жуткая драма оживления...» (перевод наш – Я.К.).

¹¹⁴ «...редкие белые стволы гнилых деревьев...» (перевод В. В. Рогова, с. 186).

¹¹⁵ «...я направил коня к крутому обрыву зловещего черного озера, невозмутимо мерцавшего рядом с домом, и посмотрел вниз – но с еще большим содроганием – на отраженные, перевернутые стебли седой осоки, уродливые деревья и пустые, похожие на глазницы, окна» (перевод В. В. Рогова, с. 186).

¹¹⁶ Купер Дж. Энциклопедия символов: пер. с англ. – М.: Ассоциация Духовного единения «Золотой Век», 1995. С. 359-362.

¹¹⁷ «Добрых ангелов обитель, / Расцвелал зеленый лог...» (перевод В. В. Рогова, с. 192).

¹¹⁸ «...Желтых флагов полотно / Развивалось над крышей...» (перевод наш – Я.К.)

меняется, и процветающий край приходит в упадок. Так случилось и с Родериком, чье психическое здоровье помутилось. Зеленый с желтым контрастируют с мрачными цветами, усиливая их значимость.

Двери, которые открываются в заключительной части новеллы, рассказчик называет «черными челюстями»: «As if in the superhuman energy of his utterance there had been found the potency of a spell — the huge antique pannels to which the speaker pointed threw slowly back, upon the instant, their ponderous and ebony jaws» (С. 233)¹¹⁹. Словно челюсти самой смерти, они несут гибель Родерику Ашеру, ведь пару мгновений спустя после того, как они распахнулись, он погибает в объятиях своей сестры.

Рассказчик, бросившийся прочь из поместья, тонувшего во тьме, сразу же после гибели Родерика и Медилейн, замечает свет кроваво-красной луны, струившийся сквозь разрастающуюся по всему поместью Ашеров трещину: «Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base» (С. 234)¹²⁰. Эта трещина быстро расширялась, разрушая поместье и превращая его в пыль, позволяя лунному свету полностью завладеть всем пространством. Так, кроваво-красный цвет луны символизирует падение дома Ашеров.

Новелла «Низвержение в Мальстрем» («A Descent Into The Maelstrom», 1841) представляет собой рассказ в рассказе, в котором черный является главным цветом при описании природных явлений. Два главных персонажа –

¹¹⁹ «И, точно сверхчеловеческая энергия его слов обладала силою заклинания, огромные старинные створы, на которые он указывал, тотчас же начал медленно раскрываться наружу, разверзая свой тяжкий эбеновый зев» (перевод В. В. Рогова, с. 199).

¹²⁰ «Вдруг ее пронзил жуткий свет, и я обернулся, дабы узнать, откуда исходит столь необычное сияние; ибо позади меня находился лишь огромный затененный дом. Сияла полная, заходящая, кроваво-красная луна, и яркие лучи ее пылали, проходя сквозь ту едва различимую трещину, о которой я говорил ранее, что она зигзагом спускалась по стене от крыши до фундамента» (перевод В. В. Рогова, с. 199).

старик и молодой мужчина – «взобрались на вершину самого высокого отрога», откуда мужчина увидел чернильно-черную гладь моря: «I looked dizzily, and beheld a wide expanse of ocean, whose waters wore so inky a hue as to bring at once to my mind the Nubian geographer's account of the Mare Tenebrarum. A panorama more deplorably desolate no human imagination can conceive» (С. 317)¹²¹. От такого мрачного, зловещего зрелища у него даже «потемнело в глазах», ведь Mare Tenebrarum в переводе с латинского – «Море мрака»¹²², получившего свое название из-за черноты вод и опасности того, что могло в них поджидать. Кроме моря, мужчина увидел чудовищно черные скалы: «To the right and left, as far as the eye could reach, there lay outstretched, like ramparts of the world, lines of horridly black and beetling cliff ...» (С. 317)¹²³. Их черный цвет, как и цвет моря отражает ужасы и опасность, которые они сулят любому, кто осмелится к ним подступить. Белый цвет бурунов, появляющийся здесь эпизодично, контрастирует с черным, отчего он становится еще чернее, зловещее: «...whose character of gloom was but the more forcibly illustrated by the surf which reared high up against its white and ghastly crest, howling and shrieking forever» (С. 317)¹²⁴. Там же находился водоворот Мальстрем, который, как и Море мрака, был черного, как гагат, цвета: «The edge of the whirl was represented by a broad belt of gleaming spray; but no particle of this slipped into the mouth of the terrific funnel, whose interior, as far as the eye could fathom it, was a smooth, shining, and jet-black wall of water...» (С. 318)¹²⁵. Его ужасающие, черные воды не несут ничего,

¹²¹ «Я посмотрел, и у меня потемнело в глазах: я увидел широкую гладь океана такого густого черного цвета, что мне невольно припомнилось Mare Tenebrarum в описании нубийского географа. Нельзя даже и вообразить себе более безотрадное, более мрачное зрелище» (перевод М. П. Богословской, с. 311).

¹²² Морской энциклопедический справочник: В двух томах. Том 1. / ред. Н. Н. Исанин. – Л.: Судостроение, 1987. С. 453.

¹²³ «Направо и налево, далеко, насколько мог охватить глаз, тянулись гряды отвесных чудовищно черных нависших скал, словно заслоны мира» (перевод М.П. Богословской, с. 311).

¹²⁴ «Их зловещая чернота казалась еще чернее из-за бурунов, которые, высоко вздыбливая свои белые страшные гребни, обрушивались на них с неумолчным ревом и воем» (перевод М. П. Богословской, с. 311).

¹²⁵ «Водоворот этот был опоясан широкой полосой сверкающей пены; по ни один клочок этой пены не залетал в пасть чудовищной воронки: внутренность ее, насколько в нее

кроме разрушения и смерти. Так и в истории старика, которую он рассказывает мужчине, это свирепое, стихийное явление унесло жизни его братьев. Хотя сам он и остался жив, но его волосы, до того черные, стали седыми. Опасность и смертоносность водоворота подчеркивается образом черного, словно деготь, неба, которое простиралось над головами старика и его братьев, попавших в шторм: «A singular change, too, had come over the heavens. Around in every direction it was still as black as pitch...» (С. 324)¹²⁶. Черный цвет, поглощая любой другой вокруг, не оставлял морякам никакой надежды на спасение. Черная воронка поглощала все, что в нее попадало: не один десяток кораблей и жизней унесли ее могучие воды: «Looking about me upon the wide waste of liquid ebony on which we were thus borne, I perceived that our boat was not the only object in the embrace of the whirl» (С. 328)¹²⁷.

В новелле «Элеонора» («Eleonora», 1841) используются белый, красный и черный цвета при описании природы, окружавшей главных героев «...these spots <...> were carpeted all by a soft green grass, thick, short, perfectly even, and vanilla-perfumed, but so besprinkled throughout with the yellow buttercup, the white daisy, the purple violet, and the ruby-red asphodel, that its exceeding beauty spoke to our hearts in loud tones, of the love and of the glory of God» (С. 356)¹²⁸. Белый цвет маргариток, традиционно – цвет чистоты и непорочности¹²⁹, сменился рубиново-красным цветом асфodelей, цветом любви и страсти, когда любовь поселилась в сердцах героев: «The tints of the green carpet deepened; and when,

мог проникнуть взгляд, представляла собой гладкую, блестящую, черную, как гагат, водяную стену...» (перевод М. П. Богословской, с. 312).

¹²⁶ «В небе также произошла какая-то странная перемена. Кругом со всех сторон оно было черное, как деготь...» (перевод М. П. Богословской, с. 317).

¹²⁷ «Озираясь кругом и вглядываясь в огромную черную пропасть, по стенам которой мы кружились, я заметил, что наше судно было не единственной добычей, захваченной пастью водоворота» (перевод М. П. Богословской, с. 320).

¹²⁸ «...все это и поверхность долины, от реки и до самых гор, вставших кругом, были словно ковром, покрыты мягкой зеленой травой, густой, короткой, удивительно ровной, издававшей запах ванили, по которой рассыпаны были желтые лютики, белые маргаритки, лиловые фиалки и рубиново-красные асфodelи, и безмерная их красота громко вещала нашим сердцам о любви и о славе господней» (перевод Н. М. Демуровой, с. 342).

¹²⁹ Купер Дж. Энциклопедия символов: пер. с англ. – М.: Ассоциация Духовного единения «Золотой Век», 1995. С. 361.

one by one, the white daisies shrank away, there sprang up in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel» (С. 357)¹³⁰. Вместе с тем, учитывая, что в Древней Греции асфодели являлись символом смерти, данные изменения можно расценить как предзнаменование гибели персонажа. Когда Элеонора умирает, в природе снова происходят изменения: «The tints of the green carpet faded; and, one by one, the ruby-red asphodels withered away; and there sprang up, in place of them, ten by ten, dark, eye-like violets, that writhed uneasily and were ever encumbered with dew» (С. 358)¹³¹. Красные асфодели увядают, их сменяют черные фиалки. В данном случае красный цвет сменяется черным, сопровождающим смерть персонажа.

В новелле «Маска Красной смерти» («The Masque Of The Red Death», 1842) цвета довольно много – он используется даже в названии. Однако цветовая палитра этой новеллы ограничена двумя цветами – черным и красным.

Болезнь, зверствовавшая в стране, в которой происходит действие новеллы, была названа Красной Смертью. Эпидемия получила такое название из-за своих симптомов: у каждого, кого поражал этот недуг, начинала идти кровь из всех пор, а затем наступала смерть. Причем смерть неминуемая, ибо не нашлось лекарства от данной болезни.

Маска красной смерти представляет собой воплощение страшной болезни, проникнувшей в замок Просперо: «But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in blood — and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror» (С. 374)¹³². Ужасные багровые капли, покрывавшие лицо гостя, являлись одним из симптомов болезни. Именно их багровый цвет пугал всех тех, кто веселился,

¹³⁰ «Зелень изумрудных ковров стала глубже; а когда, одна за другой, белые маргаритки увяли, вместо них засверкали десятки рубиново-красных асфodelей» (перевод Н. М. Демуровой, с. 342).

¹³¹ «Зеленые ковры поблекли, и одна за другой увяли рубиново-красные асфodelи, а на их месте раскрыли свои глаза десятки черных фиалок, беспокойно трепещущих и вечно отягощенных влагой» (перевод Н. М. Демуровой, с. 344).

¹³² «Но он зашел чересчур далеко и принял обличье Красной Смерти. Его одеяние было забрызгано кровью – и его широкий лоб, да и все лицо покрывали ужасные багровые капли» (перевод В. В. Рогова, с. 358).

пока чума буйствовала за стенами замка. Но то, что гость оказался внутри, означало лишь одно – неминуемое заражение и смерть.

Комната, в которой достигает кульминации действие новеллы, была черного цвета: «The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet — a deep blood color» (С. 371)¹³³. Именно в этой комнате гибнет Просперо и все его приближенные, и тем самым она оказывается для них братской могилой. Там же находились багровые окна. Свет с улицы, попадая в эту комнату, искажал лица людей так, что не многие решались зайти в нее. Просперо и его приближенные не стали помогать людям справиться с болезнью, а решили запереться и пировать. Но красный цвет, падая на лица людей, напоминал признаки Красной Смерти, что говорит о том, что они лишь отсрочивали неминуемую смерть.

Эбеново-черный цвет часов также связан с темой смерти: «It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony» (С. 371)¹³⁴. Их звон, заставлявший умолкнуть веселье, царившее в замке, напоминал обитателям о том, что хоть они и спрятались от чумы и решили отсрочить её приход, смерть их все равно настигнет. Ведь часы отбивали их последние минуты, а черный цвет подчеркивает ее неизбежность.

В новелле «Черный кот» («The Black Cat», 1843) цвет также используется прямо в названии. Черный кот является одним из главных образов произведения, и цвета, возникающие в рассказе, связаны с ним.

¹³³ «Потолок и стены седьмой залы плотно обтягивал черный бархат, что ниспадал тяжкими складками на ковер того же материала и цвета. И лишь в этой зале окна не соответствовали убранству. Здесь их стекла были багровые – густого цвета крови» (перевод В. В. Рогова, с. 358).

¹³⁴ «В этом покое и высились у западной стены гигантские эбеновые часы» (перевод В. В. Рогова, с. 358).

Первый кот главного героя был полностью черного цвета: «This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree» (С. 475)¹³⁵. Рассказчик упоминает, что его жена не намекала на то, что «черных котов» считали оборотнями. Значимой деталью становится и имя кота – Плутон, как у древнеримского бога подземного мира мертвых. Уже здесь возникает тема смерти. Главный герой, страдающий алкоголизмом, в конечном счете невзлюбил своего питомца и убил его, повесив во дворе дома. Сразу же после этого случился пожар, в котором домочадцам едва удалось выжить, но они остались нищими. На пепелище уцелела лишь белая стена, на поверхности которой находилось что-то вроде барельефа, изображавшего гигантского кота, вокруг шеи которого была обмотана веревка: «I approached and saw, as if graven in bas relief upon the white surface, the figure of a gigantic cat. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There had been a rope about the animal's neck» (С. 477)¹³⁶. Чудовищное изображение повешенного животного, находящегося на белой поверхности, производило неизгладимое впечатление. Сам кот был черного цвета, тем самым создавая контраст на белом фоне. Это контрастное изображение символизировало преступление главного героя новеллы, убийство, совершенное им.

Рассказчик, который на какое-то время раскаялся из-за своего поступка, взял себе нового кота, сильно походившего на предыдущего. Существовало лишь одно отличие - Плутон был полностью черного цвета, когда как второй кот имел грязно-белое пятно практически во всю грудь: «...but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast» (С. 478)¹³⁷. Изначально рассказчик не заметил в нем ничего особенного, но постепенно, по мере того как страх его перед этим животным усиливался,

¹³⁵ «Этот последний [кот] был на диво огромен и просто красавец; сплошь черный и поразительного ума зверь» (перевод В. А. Неделина, с. 452).

¹³⁶ «Я подошел и увидел на белой поверхности что-то вроде могильного барельефа с изображением огромного кота. Точность изображения была поистине изумительной. На шее у кота была веревка» (перевод наш – Я.К.).

¹³⁷ «...а у этого [кота] было больше, но нечеткое белое пятно почти во всю грудь» (перевод В. А. Неделина, с. 455).

это белесое пятно превратилось в отчетливые очертания виселицы: «...it was now, I say, the image of a hideous — of a ghastly thing — of the Gallows! — oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime — of Agony and of Death!» (С. 479)¹³⁸. Образ, символизирующий грехопадение главного героя, появился вновь. Белое пятно напомнило о виселице, на которой было повешено невинное животное.

В конце новеллы главный герой убил свою жену. Он замуровал ее в стене, при этом не зная, что вместе с ней заточил и кота. Когда инспекторы очередной раз обыскивали его дом и ничего не нашли, рассказчик начал стучать по кирпичам точно в том месте, где находилась его жена. Но стоило ему это сделать, как раздался нечеловеческий крик. Полицейские тут же принялись взламывать стену, за которой оказался труп, на голове которого восседал кот, разинув красную пасть: «Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman» (С. 482)¹³⁹. Тем самым завершается моральное разложение рассказчика, начавшееся с алкоголизма, убийства животного и, наконец, своей жены. По его мнению, именно кот толкнул его на убийство и был виноват во всем, что с ним приключилось. Не иначе как кот обрек его на смерть от руки палача, на неминуемую кару за то, что он совершил. Он прав в том, что кот действительно разоблачил его, подав голос из-за стены. Зловещий вид его красной пасти, разинутой прямо перед героем, как бы обещает ему то, чего он заслужил. Ведь единственный справедливый конец для него — это казнь. Так, красный цвет предшествует неминуемому печальному концу для главного героя новеллы.

¹³⁸ «Там было, говорю я, запечатлено ужасное и нечестивое устройство... виселица!... о, унылое, беспощадное орудие устрашения и возмездия, муки и смерти!» (перевод В. А. Неделина, с. 456).

¹³⁹ «На голове у нее восседал, во весь зев разинув окровавленную пасть, проклятый зверь с горящим единственным глазом, чье коварство довело меня до убийства и чей обличающий голос предал в руки палача» (перевод В. А. Неделина, с. 458).

Исследовав особенности цветовой палитры в арабесках Э. По, мы можем заключить, что в цветовую доминанту данной группы новелл входят черный и красный цвета, ограниченно встречается белый и серый. Очень редко писатель использует другие цвета и оттенки (зеленый, желтый, золотой). Черный и красный цвета обладает широким диапазоном оттенков. Для обозначения черного, Э. По использует слова *black, ebony, inky, jet-black, black as pitch, dark, raven-black*. Для красного – *red, dusky-red, encrimsoned, blood-red, ruby-red*. Но чаще всего он ограничивается лаконичным определением цвета – в его новеллах преобладают чистые цвета, их оттенки встречаются реже. Это объясняется тем, что они применяются к таким объектам и ситуациям, которые уже обладают определенной семантической нагруженностью, и цвет выступает как дополнение, уточняющее образы. Там же, где Э. По применяет оттенки, он стремится заострить на них внимание и показать особенные свойства предмета.

Цветовой символизм в арабесках писателя повторяется, но с несколькими ведущими значениями. Черный, преимущественно, обозначает смерть. В черный окрашены образы, воплощающие саму смерть, стихии, поглощающие или грозящие навечно поглотить героя, пространственные образы, окружающие его со всех сторон, словно могила. Красный, цвет крови, приобретает у Э. По уникальную семантику предзнаменования несчастья, но чаще – гибели. Это цвет обреченности смерти. Часто он проявляется лишь как сияние, отблеск, сполох. В редких случаях красный – это цвет любовной страсти. Но учитывая, что темы любви и смерти в творчестве По неразрывно связаны, соединение этих символических значений оказывается закономерным. Белый цвет в арабесках предстает как цвет чистоты и непорочности, так и цвет мертвенной бледности, отсутствия жизни. И, наконец, серый цвет представляет собой визуальное воплощение скорби, тоски, мрачной меланхолии, овладевшей героем новеллы. Символика смерти, доминирующая в цветовых решениях По, не случайна, ведь именно она является одной из центральных тем творчества писателя. Он использует цвет и его символику для того, чтобы придать наибольшую точность некоторым образам новелл. С его помощью он нагнетает

атмосферу, создает мрачное, пугающее настроение. Э. По нередко использует один цвет как контраст для другого и тем самым усиливает его значение. Цвет является одним из средств, которые использует писатель для достижения единого эффекта – одного из главных эстетических принципов своего творчества.

2.2 Поэтика цвета в гротесках Э. А. По

Первым опубликованным рассказом Э. По является новелла «Метценгерштейн» («Metzengerstein», 1832), которая представляет собой пародию на рассказы в «немецком духе», как считает Э. Ф. Осипова¹⁴⁰. С самого начала задается мистический, таинственный тон. Автор добивается этого с помощью эпиграфа и первого абзаца, где рассказчик заводит речь о таинствах учения о переселении душ. Но впоследствии этот тон сбивается, обнаруживая ироническую подоплеку.

В новелле цвет появляется несколько раз. При этом в цветовой гамме рассказа отчетливо доминирует красный. Впервые он появляется в эпизоде, где описываются красные блики, отбрасываемые горящими конюшнями в окна замка Метценгерштейна. Хозяин замка сидел, замороженный зловещим изображением коня на гобелене, склоненного над поверженным всадником – Берлифитцингом, и едва смог от него оторваться: «But the tumult without becoming suddenly more violent, with a compulsory exertion he diverted his attention to the glare of ruddy light thrown full by the flaming stables upon the windows of the apartment» (С. 8)¹⁴¹. Через некоторое время положение коня странным образом изменилось, и его взгляд устремился к Метценгерштейну. Оттенок красного, изначально появившийся в бликах, усиливается, когда глаза животного запылали необыкновенно красным огнем: «The eyes, before invisible,

¹⁴⁰ Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб., 2004. С. 11.

¹⁴¹ «Но шум за стенами дворца вдруг стал еще сильнее, и когда он с нечеловеческим усилием заставил себя оторваться от картины, то увидел багровые отблески, которые горящие конюшни отбрасывали в окна дворцового зала» (перевод В. А. Неделина, с. 9).

now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red...» (С. 8)¹⁴². Барон, испугавшись, устремился к выходу. Но стоило ему открыть дверь, как ослепительно красный свет залил весь зал – тем самым цвет нарастает еще сильнее. Свет отбросил тень Метценгерштейна прямо на гобелен, в точности повторяя фигуру убийцы Берлифитцинга: «As he threw it open, a flash of red light, streaming far into the chamber, flung his shadow with a clear outline against the quivering tapestry...» (С. 8)¹⁴³.

Конь, который впоследствии появляется у барона, также красного – точнее, огненного – цвета. Он должен был принадлежать Берлифитцину, только что скончавшемуся в пожаре, но его конюхи это отрицали: «With much difficulty, and at the imminent peril of their lives, they were restraining the convulsive plunges of a gigantic and fiery-colored horse» (С. 8)¹⁴⁴. От этого известия барон сильно переменялся, называя своим другом лишь странного коня. Одной ненастной ночью он умчался в лес верхом на этой лошади, но стоило ему это сделать, как замок его начал рушиться под напором багрово-синего огня: «...the stupendous and magnificent battlements of the Chateau Metzengerstein, were discovered crackling and rocking to their very foundation, under the influence of a dense and livid mass of ungovernable fire» (С. 12)¹⁴⁵. Тем самым, интенсификация красного цвета доходит до своего предела, выступая ярким пятном разгоревшегося пламени. И вот, когда замок, объятый огнем, уже было спасти нельзя, явился барон верхом на коне. Вот только уже не он управлял им, а конь, стремглав, несяся напрямиком в пожарище, где и погиб вместе с наездником.

¹⁴² «Глаза, которых прежде не было видно, смотрели теперь настойчиво, совсем как человеческие, пылая невиданным кровавым огнем» (перевод В. А. Неделина, с. 9).

¹⁴³ «Едва только он распахнул дверь, ослепительный красный свет, сразу заливший весь зал, отбросил резкую, точно очерченную тень барона прямо на заколыхавшийся гобелен» (перевод В. А. Неделина, с. 9).

¹⁴⁴ «Выбиваясь из сил, несмотря на смертельную опасность, они удерживали яростно вырывающегося коня огненно-рыжей масти» (перевод В. А. Неделина, с. 10).

¹⁴⁵ «...высокие, могучие зубчатые стены твердыни Метценгерштейнов вдруг начали давать трещины и рушиться до основания под напором могучей лавины синевато-багрового огня, справиться с которым нечего было и думать» (перевод В. А. Неделина, с. 13).

Таким образом, согласно пророчеству, где говорилось, что «страшен будет закат высокого имени, когда, подобно всаднику над конем, смертность Метценгерштейна восторжествует над бессмертием Берлифитцинга», огненно-красный конь является воплощением Берлифитцинга, погибшего в своей конюшне во время пожара. Огненно-красный цвет коня символизирует отмщение и неминуемую гибель, которая постигнет Метцингерштейна, предпологаемо причастного к смерти Берлифитцинга.

Ближе к финалу в новелле появляется белый цвет: «A white flame still enveloped the building like a shroud, and, streaming far away into the quiet atmosphere, shot forth a glare of preternatural light...» (С. 13)¹⁴⁶. Сразу же после смерти Метценгерштерна огненная буря улеглась, и лишь белое пламя обволакивало остатки здания, словно саван, принимая очертания гигантской фигуры коня. Белый цвет несет в себе семантику смерти, причем не только барона, но и всего рода Метценгерштейнов. Избыточность использования красного цвета в новелле, возможно, связана с тем, что По здесь пародирует рассказы в «немецком» духе.

В новелле «Бон-Бон» («Von-Von», 1832), как считает Э. Ф. Осипова, Э. По высмеивает трансценденталистов, платоников, идеалистов и немецких философов, склонных к мистике¹⁴⁷. Описывая одежду персонажа по имени Бон-Бон, автор использует очень богатую палитру: «...conical-shaped white flannel cap and tassels — that his pea-green jerkin <...> that his slippers were of a bright purple <...> that his breeches were of the yellow satin-like material called aimable — that his sky-blue cloak, resembling in form a dressing-wrapper, and richly bestudded all over with crimson devices...» (С. 37)¹⁴⁸. Но эта палитра своеобразна: белый

¹⁴⁶ «Белесое пламя еще облекало саваном здание и, струясь в мирную заоблачную высь, вдруг вспыхнуло, засияло нездешним светом...» (перевод В. А. Неделина, с. 13).

¹⁴⁷ Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб., 2004. С. 139.

¹⁴⁸ «...увенчаны белым фланелевым коническим колпаком с кисточками, ...его гороховый камзол <...> его ночные туфли, изящно украшенные филигранью, были ярко-пурпурного цвета <...> его штаны были из желтой атласной материи, ... его лазурно-голубой

колпак, цвета зеленого горошка камзол, пурпурные туфли, желтые штаны и голубой плащ, украшенный малиновыми узорами, настолько плохо сочетаются по цвету между собой, что возникает комический эффект. Цветовое решение образа не просто дисгармонично, оно аляповато и крикливо: «философ», для которого нет разницы, готовить ли омлет или писать эссе о душе, явно комический персонаж. Примечательно, что в беседе с дьяволом, купившим множество душ известных философов, он не может сказать ничего вразумительного о том, что же такое душа, хотя это является темой его трактата.

При описании внешности второго персонажа новеллы – черта, прибывшего к Бон-Бону – использованы только три цвета: черный, белый и зеленый. Сам он одет преимущественно в черное: «The outlines of his figure, exceedingly lean, but much above the common height, were rendered minutely distinct, by means of a faded suit of black cloth...» (С. 40)¹⁴⁹, а на шее у него завязан замызганный белый галстук: «About the entire person there was no evidence of a shirt, but a white cravat, of filthy appearance, was tied with extreme precision around the throat and the ends hanging down formally side by side gave (although I dare say unintentionally) the idea of an ecclesiastic» (С. 40)¹⁵⁰. Традиционно белый цвет означает чистоту и непорочность¹⁵¹, но в данном случае белый галстук испачкан грязью и надет чертом, и эта семантика оказывается извращена. Необходимо отметить, что, как замечает Бон-Бон, галстук придает черту вид духовной особы, но этот замызганный белый цвет дает понять, что перед нами карикатурный, издевательский образ. Подчеркнуто

плащ, напоминающий своей формой халат, весь в малиновых узорах...» (перевод Ф. В. Широкова, с. 34).

¹⁴⁹ «Линии его фигуры, изрядно тощей, но вместе с тем необычайно высокой, подчеркивались до мельчайших штрихов потертым костюмом из черной ткани...» (перевод Ф. В. Широкова, с. 37).

¹⁵⁰ «На этом субъекте не было и следа рубашки; однако на шее с большой тщательностью был повязан белый замызганный галстук, а его концы, свисающие строго вниз, придавали незнакомцу (смею сказать, неумышленно) вид духовной особы» (перевод Ф. В. Широкова, с. 37).

¹⁵¹ Купер Дж. Энциклопедия символов: пер. с англ. – М.: Ассоциация Духовного единения «Золотой Век», 1995. С. 361.

значимой деталью образа оказываются зеленые очки: «A pair of green spectacles, with side glasses, protected his eyes from the influence of the light» (С. 40)¹⁵², под которыми, как с изумлением замечает Бон-Бон, совершенно нет глаз. Более того, он подробно перечисляет, какого цвета они не были: «...he found them by no means black, as he had anticipated — nor gray, as might have been imagined — nor yet hazel nor blue — nor indeed yellow nor red — nor purple — nor white — nor green — nor any other color...» (С. 42)¹⁵³. Все это создает аляповатую, карикатурную картину. Наконец, в кармане черта виднеется книга, которая дополняет палитру красным цветом: «In a breast-pocket of his coat appeared conspicuously a small black volume fastened with clasps of steel. This book, whether accidentally or not, was so turned outwardly from the person as to discover the words "Rituel Catholique" in white letters upon the back. <...> It must be confessed, he felt a little astonishment to see the white letters which formed the words "Rituel Catholique" on the book in his guest's pocket, momentarily changing both their color and their import, and in a few seconds, in place of the original title the words "Regitre des Condamnes" blazed forth in characters of red» (С. 40)¹⁵⁴. Черный томик, на котором белыми буквами выведено «Rituel Catholique», – молитвенник для католиков. Но белый цвет этих букв, традиционно символизирующих чистоту и непорочность¹⁵⁵, через какое-то время превратился в красный, а буквы сложились в иную надпись – «Regitre des Condamnes», т.е. «Реестр

¹⁵² «Зеленые очки с дополнительными боковыми стеклами защищали его глаза от воздействия света...» (перевод Ф. В. Широкова, с. 37).

¹⁵³ «И тут он обнаружил, что вопреки его ожиданиям цвет их вовсе не был черным. Не был он и серым, вопреки тому, что можно было бы предположить – не был ни карим, ни голубым – ни желтым – ни красным – ни пурпурным – ни белым – ни зеленым – и вообще не был никаким цветом...» (перевод Ф. В. Широкова, с. 39).

¹⁵⁴ «В нагрудном кармане сюртука виднелся маленький черный томик, скрепленный стальными застёжками. Эта книга, случайно или нет, была повернута таким образом, что открывались слова «Rituel Catholique», обозначенные белыми буквами на ее корешке. <...> Он испытывал, следует признать, легкое удивление при виде того, как белые буквы, составляющие слова «Rituel Catholique» на книге в кармане гостя, мгновенно изменили свой цвет и форму, и через несколько секунд на месте прежнего заглавия уже пылали красными буквами слова «Regitre des Condamnes» (перевод Ф. В. Широкова, с. 37).

¹⁵⁵ Купер, Дж. Энциклопедия символов: пер. с англ. – М.: Ассоциация Духовного единения «Золотой Век», 1995. С. 361.

обреченных». Все те несчастные, кто оказался в этом списке, обречены на смерть, и соответственно, красный оказывается знаком неизбежности гибели. Заметим, что в новелле также дважды упомянут черный цвет шерсти пуделя и красный цвет пламени очага. Оба этих образа – черной собаки и пламени – традиционно связаны с образом черта, и названные цвета в этом случае не нуждаются в особом комментарии¹⁵⁶. Отметим только, что оба они не нарушают общее цветовое решение новеллы.

Новелла «Свидание» («The Assination», 1834) – это пародия на литературные каноны английского романтизма. Здесь Э. По переосмысливает все традиционные черты романтической поэтики в ироническом ключе, прибегая к различным художественным средствам¹⁵⁷. Цвет появляется практически в самом начале новеллы: «...the gondolier, letting slip his single oar, lost it in the pitchy darkness...» (С. 61)¹⁵⁸. Канал, по которому плывет рассказчик, описывается как смолисто-черная тьма, которая поглотила единственное весло гондольера. Его невозможно вернуть из этих плотных, темных вод, как невозможно вернуть мертвых из царства смерти. Далее они плывут, словно черноперый кондор, навстречу трагедии, которая их ждет впереди: «Like some huge and sable-feathered condor, we were slowly drifting down towards the Bridge of Sighs...» (С. 61)¹⁵⁹. Жертвой окружающей тьмы стало не только весло, но и младенец, выскользнувший из рук матери, которого тут же поглотили черные воды, которые, казалось бы, сулили ему лишь смерть. Эти необычайные обстоятельства сопровождались многочисленными и неудачными попытками отыскать ребенка. Но стоило таинственному незнакомцу нырнуть в воду, как он

¹⁵⁶ Словарь Средневековой культуры / Под. Ред. А. Я. Гуревича – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. С. 161.

¹⁵⁷ Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 13.

¹⁵⁸ «...а гондольер, выпустив единственное весло, безвозвратно потерял его в черной тьме...» (перевод В. В. Рогова, с. 55).

¹⁵⁹ «Подобно некоему гигантскому черноперому кондору, мы медленно проплывали к Мосту Вздохов...» (перевод В. В. Рогова, с. 55).

тут же отыскал еще живого мальчика. Это спасение еще невероятнее оттого, что ребенок будто бы возвратился из царства Аида.

Там, где произошел инцидент, окружающий мрак превратился в сверхъестественный сине-багровый день: «...when a thousand flambeaux flashing from the windows, and down the staircases of the Ducal Palace, turned all at once that deep gloom into a livid and preternatural day» (С. 61)¹⁶⁰. Данное явление предвосхищало неминуемый печальный исход, в дальнейшем настигший мать младенца. При описании ее внешности Эдгар По использует черный, серебристый, белый цвета: «She stood alone. Her small, bare, and silvery feet gleamed in the black marble beneath her» (С. 61)¹⁶¹. Во время роковых событий она безучастно стояла близ канала. Ее босые ноги призрачно серебристы, словно она уже стоит на пороге гибели, а белое одеяние, служащее единственным предметом одежды, неизбежно напоминало саван покойника. Оно обволакивало ее неподвижную фигуру, словно массивный мрамор, превращая в статую – Ниобею, которая лишилась своих детей: «A snowy-white and gauze-like drapery seemed to be nearly the sole covering to her delicate form <...> and no motion in the statue-like form itself stirred even the folds of that raiment of very vapor which hung around it as the heavy marble hangs around the Niobe» (С. 61)¹⁶². А черные мраморные плиты под ее серебристыми ногами, выступают в роли зеркала, отражающего ее судьбу, вскоре оборвавшейся смертью: «Upon the broad black marble flagstones at the entrance of the palace, and a few steps above the water, stood a figure which none who then saw can have ever since forgotten»

¹⁶⁰ «...когда сотни факелов, сверкающих в окнах и на лестнице Дворца Дождей, мгновенно превратили глубокий мрак в сверхъестественный сине-багровый день» (перевод В. В. Рогова, с. 56).

¹⁶¹ «Она стояла одна. Ее маленькие босые серебристые ноги мерцали в черном зеркале мраморных плит» (перевод В. В. Рогова, с. 56).

¹⁶² «Прозрачное белоснежное покрывало казалось едва ли не единственным одеянием ее хрупкого тела <...> и ни единое движение этой подобной изваянию фигуры не всколыхнуло даже складки покрывала, как бы сотканного из легчайшей дымки, которое обволакивало ее, как массивный мрамор — Ниобею» (перевод В. В. Рогова, с. 56).

(С. 61)¹⁶³. Мрачная, пугающая атмосфера, созданная в значительной степени с помощью цвета, настолько черна и мертвенна, что вызывает ощущение избыточности, и это придает иронический оттенок повествованию.

Цветовая палитра второй части повествования иная. Незнакомец, спасший ребенка, приглашает рассказчика – Конвольвулюса Гондола, являющегося членом Фолио Клуба, – к себе домой. Его покои довольно необычного вида, в их интерьере сочетаются самые разные художественные эпохи и стили. В них находятся как гротески греческих живописцев и статуи итальянской работы, так и огромные египетские изваяния. Описывая обстановку, рассказчик упоминает изумрудный, фиолетовый, пунцовый цвета: «The senses were, oppressed by mingled and conflicting perfumes, reeking up from strange convolute censers, together with multitudinous flaring and flickering tongues of emerald and violet fire. The rays of the newly risen sun poured in upon the whole, through windows, formed each of a single pane of crimson-tinted glass» (С. 65)¹⁶⁴. Эти оттенки ошеломляли каждого, кто побывал бы в этих покоях, чего и желал добиться незнакомец. Сам персонаж признается, что мечтать было делом его жизни, и что с этой целью он воздвиг себе «чертог мечтаний». Но этот чертог, наполненный различными несочетаемыми вещами, и разукрашенный в конфликтующие меж собой краски, отражает большую фантазию героя. Все это создает ощущение избыточности, гротеска.

В новелле «Как писать рассказ для Блэквуда» («How To Write A Blackwood Article», 1838) По сатирически изобразил американскую писательницу Маргарет Фуллер¹⁶⁵. С первых строк новеллы при описании

¹⁶³ «На широких, черных мраморных плитах у дворцового входа стояла фигура, которую вряд ли кто-то из видевших ее тогда мог бы с тех пор забыть» (перевод В. В. Рогова, с. 56).

¹⁶⁴ «Чувства притуплялись от смешанных, перебивающих друг друга благовоний, клубящихся на причудливых витых курильницах вкупе с бесчисленными вспышками и мигающими языками изумрудного и фиолетового огня. Лучи только что взошедшего солнца озаряли все, вливаясь сквозь окна, в каждое из которых было вставлено по большому стеклу пунцового оттенка» (перевод В. В. Рогова, с. 59).

¹⁶⁵ Ковалев Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт. – Л.: Художественная литература, 1984. С. 168.

внешности героини упоминается малиновый, голубой, зеленый и оранжевый цвета ее одежды: «...alludes to my appearance in my new crimson satin dress, with the sky-blue Arabian mantelet, and the trimmings of green agraffas, and the seven flounces of orange-colored auriculas» (С. 180)¹⁶⁶. Сама героиня уверена в величественности своего внешнего вида. Этот фейерверк цвета – свидетельство полного отсутствия вкуса и одновременно стремления выделиться, обратить на себя внимание. Не случайно выбранные ею цвета такие яркие и насыщенные. Глупость и нелепость главной героини далее становятся очевидными для читателя – все издевательские советы, которые дает ей мистер Блэквуд, она воспринимает всерьез и некоторыми из них решает тотчас же воспользоваться. Абсурдное и несуразное сочетание оттенков в ее наряде соответствует претенциозности и глупости ее поведения. И цвет становится одним из средств, с помощью которого автор делает образ карикатурным.

В новелле «Черт на колокольне» («The Devil In The Belfry», 1839) цветовая палитра также интенсивна и разнообразна. Внешний вид жителей города описан следующим образом: «She is a little fat old lady, with blue eyes and a red face, and wears a huge cap like a sugar-loaf, ornamented with purple and yellow ribbons. Her dress is of orange-coloured linsey-woolsey, made very full behind and very short in the waist, and indeed very short in other respects, not reaching below the middle of her leg. This is somewhat thick, and so are her ankles, but she has a fine pair of green stockings to cover them. Her shoes — of pink leather — are fastened each with a bunch of yellow ribbons puckered up in the shape of a cabbage <...> The boys themselves are, all three of them, in the garden attending the pig. They are each two feet in height. They have three-cornered cocked hats, purple waistcoats reaching down to their thighs, buckskin knee-breeches, red woollen stockings, heavy shoes with big silver buckles, and long surtout coats with large buttons of mother-of-pearl»

¹⁶⁶ «...ну а это, несомненно, относится к моей внешности, когда я надеваю новое платье малинового атласа, с небесно-голубой арабской мантильей, с отделкой из зеленых agraffes и семью оборками из оранжевых auriculas...» (перевод З. Е. Александровой, с. 157).

(С. 201)¹⁶⁷. Лиловый, желтый, оранжевый и зеленый, одновременно присутствующие в их нарядах, создают невероятную какофонию цвета. Горожане, облаченные в такие одежды, живут согласно своим внутренним традициям и устоям, столь же абсурдным: они полагают, что вне их города нет ничего сносного и что им стоит держаться привычного – часов и капусты.

По мере развертывания сюжета в противовес ярким цветам появляется черный. Это преобладающий цвет одеяния появившегося в городе чужака: «His countenance was of a dark snuff-colour <...> His dress was a tight-fitting swallow-tailed black coat (from one of whose pockets dangled a vast length of white handkerchief), black kerseymere knee-breeches, black stockings, and stumpy-looking pumps, with huge bunches of black satin ribbon for bows» (С. 203)¹⁶⁸. Этот незнакомец, облаченный во все черное, оказался чертом, явившимся с недобрыми намерениями. Он, взобравшись на колокольню, сбил ровный бой часов, которым поклонялся весь город, тем самым разрушив старый и привычный уклад. Примечательно, что при описании одежды черта, Э. По предельно скуп при выборе обозначающих цвет слов – на протяжении нескольких строк он настойчиво повторяется одно – «black». Таким образом писатель показывает, что жители города и приверженцы старого уклада видят в переменах только «черное», что их отношение крайне негативное. Черт выступает символом этих перемен и новых веяний, которые разрушают старый порядок вещей. Именно это отрицание становится центральной темой

¹⁶⁷ «Это маленькая толстая старушка, голубоглазая и краснолицая, в огромном, похожем на сахарную голову, чепце, украшенном лиловыми и желтыми лентами. На ней оранжевое платье из полушерсти, очень широкое сзади и очень короткое в талии, да и вообще не длинное, ибо доходит только до икр. Икры у нее толстоватые, щиколотки — тоже, но обтягивают их нарядные зеленые чулки. Ее туфли — из розовой кожи, с пышными пучками желтых лент, которым придана форма капустных кочанов <...> На них треуголки, доходящие до бедер лиловые жилеты, короткие панталоны из оленьей кожи, красные шерстяные чулки, тяжелые башмаки с большими серебряными пряжками и длинные сюртучки с крупными перламутровыми пуговицами» (перевод В. В. Рогова, с. 174).

¹⁶⁸ «Цвет его лица напоминал темный нюхательный табак <...> На нем был плотно облегающий фрак (из заднего кармана которого высывался длиннейший угол белого платка), черные кашемировые панталоны до колен, черные чулки и тупоносые черные лакированные туфли с громадными пучками черных атласных лент вместо бантов» (перевод В. В. Рогова, с. 175).

произведения – автор высмеивает тех, кто не в состоянии принять, что перемены – это естественный ход вещей.

Исследовав особенности цветовой палитры в гротесках Эдгара По, мы можем заключить, что она обладает двойственным характером. Она явственно распадается на две палитры, которые либо по-отдельности, либо вместе появляются в гротесках.

Одна палитра – избыточно пестрая, в нее входят разнообразные яркие цвета: crimson, sky-blue, green, orange, white, pea-green, purple, yellow, blue, emerald и violet. Такое необычное, дисгармоничное сочетание цветов используется для изображения карикатурных образов. Именно она нацелена на создание юмористического и пародийного эффекта. Такое соединение оттенков – используемое для описания внешнего вида персонажей и обстановки – крайне негармонично и доходит до крайности, что укладывается в логику гротесков.

Вторая палитра повторяет цветовую доминанту арабесок, в которую входят черный, красный и очень экономично белый: black, white, red, dark snuff-colour, pitchy, sable-feathered, livid, snowy-white, ruddy и fiery-colored. Эти цвета возникают в описании внешнего облика персонажей, антуража и некоторых особенно важных образов новелл. Все эти оттенки применяются к «ужасным» и таинственным элементам рассказов, которые для них свойственны. Но в гротесках эти цвета применяются крайне избыточно. Здесь данная палитра используется скорее как характерная особенность поэтики «ужасных» рассказов. Э. По прибегает к этой «ужасной» палитре для двойного воздействия, в результате которого смешное или фантастическое усиливается благодаря ужасному. А там, где обе палитры пересекаются, «цвет арабесок» усиливает карикатурность повествования и нелепость, воплощенную в сочетании ярких несочетающихся красок. Таким образом, именно избыточность цвета выступает как одно из средств, при помощи которого достигается гротескный эффект.

Заключение

На основании проведенного исследования, мы пришли к следующим выводам. Такие факторы, как стремительный упадок экономической и духовной жизни американского юга, разрушение былых обычаев и идеалов, которые уступали место «коммерческому духу» северо-западных штатов, промышленная революция США отразились в творчестве писателя в тяготении к теме смерти. Эта тема отчетливо прозвучала в образе умирающей женщины, который Э. По считал самым возвышенным из возможных, а также в проблеме «власти мертвых над живыми» – души, не способной вырваться из прошлого и вступить в будущее.

Эстетика и поэтика Э. По близка романтической традиции. Героев произведений европейских романтиков и американского новеллиста объединяют общие черты. Они стремятся к уединению, скрываясь в старинных замках, а за их плечами имеется тайна, повелевающая их судьбой. Как правило, они люди широко образованные, а их разум сосредоточен на себе и собственных эмоциях. Писатель уделяет большое внимание чувствам своих героев, создавая их подробные и кропотливые описания. Общим свойством романтической прозы европейских авторов и американских романтиков – предшественников По – было стремление к правдоподобию фантастики, фантастическим сюжетам, полным мистики и трагических настроений, тяготение к музыкальности и к символическим, что равным образом характерно для новеллистики писателя. Также, Э. По так высоко ценил символ, что символисты увидели в его стихах и теоретических идеях истоки собственной эстетики.

Кроме того, мы выяснили, что целью творчества для Э. По является приобщение читателя к Высшей Красоте через эмоциональный подъем, который последний испытывает при знакомстве с произведениями писателя. Он видел главный смысл человеческого сознания в постижении Высшей Истины, приближение к которой возможно только через Высшую Красоту. Новеллист

полагал, что красота и этика являются понятиями противоположными, и находил Красоту даже в уродстве.

Одной из особенностей эстетической концепции По является то, что он подходил к созданию своих произведений со стороны точного расчета, который подчинен одному из главных эстетических принципов его творчества – вызову задуманного писателем единого эффекта у читателя. Он верил, что все элементы произведения должны быть взаимосвязаны и составлять стройную, целостную структуру, а она, в свою очередь, служить осуществлению замысла и достижению единого эффекта. Писатель уделял большое внимание сюжету, объему, оригинальности и построению произведения, считал особенно важным финал новеллы, подготовкой которого должно стать все повествование. Для новеллиста было очень важно, чтобы в сюжете была подразумеваемая, потайная мысль. Также он сформировал жанровые модификации романтической новеллы – арабеск и гротеск, – считая арабеск категорией воображения, а гротеск – фантазии.

В ходе анализа поэтики цвета в новеллах Э. По, мы выяснили, что в нескольких новеллах цвет играет особенно большую роль и даже помещен в название: «Маска красной смерти», «Черный кот». Однако, в целом цветовых образов не много, а в некоторых новеллах цвета нет вообще – например, в новелле «Продолговатый ящик», «На стенах Иерусалимских».

Цветовая палитра и особенности ее употребления в новеллах Эдгара По напрямую зависят от природы его новелл – арабесков или гротесков. В цветовую доминанту арабесков входят черный и красный цвета, ограниченно встречается белый и серый. Очень редко писатель использует другие цвета и оттенки (зеленый, желтый, золотой). Черный и красный цвета становятся узнаваемым признаком арабесков По и тесно связаны с темой смерти. Цвет здесь выполняет преимущественно символическую функцию, а также служат для нагнетания мрачной и зловещей атмосферы.

Символические значения цветов в арабесках По достаточно традиционны, однако имеют и индивидуальные, авторские значения. Черный цвет здесь

прежде всего цвет смерти. В черный окрашены образы, воплощающие саму смерть, стихии, поглощающие или грозящие навечно поглотить героя, пространственные образы, окружающие его со всех сторон, словно могила. Красный, цвет крови, – также цвет смерти. Но он приобретает у Э. По уникальную семантику предзнаменования несчастья, чаще всего – предвестия гибели. Это цвет обреченности смерти. Часто он проявляется лишь как сияние, отблеск, сполох. В редких случаях красный – это цвет любовной страсти. Но учитывая, что темы любви и смерти в творчестве По неразрывно связаны, соединение этих символических значений оказывается закономерным. Белый цвет в арабесках предстает как цвет чистоты и непорочности, так и цвет мертвенной бледности, отсутствия жизни. Наконец, серый цвет – визуальное воплощение скорби, тоски, мрачной меланхолии, овладевшей героем новеллы. Символика смерти, доминирующая в цветовых решениях арабесок, не случайна, ведь именно она является одной из центральных тем творчества писателя.

В гротесках цвет обладает двойственным характером – он распадается на две палитры. Первая повторяет цветовую доминанту арабесок, в которую входят черный, красный и очень экономично белый. Вторая палитра – избыточно пестрая, и в нее входят самые разнообразные яркие цвета. В гротесках черный, красный и белый хотя и иллюстрируют «ужасные» элементы, которые им свойственны, но используются избыточно. Автор применяет эти цвета скорее как характерную особенность поэтики «ужасных» рассказов. Пестрая разноголосица ярких цветов появляется у Э. По при описании внешнего вида персонажей и обстановки в гротесках. Соединение оттенков негармонично и доходит до крайности, что укладывается в логику гротесков и нацелено на создание комического и пародийного эффекта. Зачастую в гротесках Э. По встречается и пересечение двух палитр: избыточные «цвета арабесок» усиливают пародийность повествования, комизм образов, подчеркнутый дисгармоничным, аляповатым цветовым решением. В результате автором воплощается принцип двойного воздействия, в результате

которого смешное усиливается благодаря ужасному. Таким образом, избыточность цвета становится одним из важных средств, которые использует Э. По для создания новеллы-гротеска.

На основании проведенного исследования можно сказать, что цвет составляет неотъемлемую часть новеллистики и эстетики Э. По. Рассматривая эстетические принципы в творчестве писателя и благодаря проведенному анализу поэтики цвета стало ясно, что цвет идеально вписывается в эстетическую концепцию Э. По. Он обладает той эмоционально-экспрессивной нагруженностью, в том числе благодаря которой реализуется принцип единства эффекта.

Список литературы

1. Аллен, Г. Эдгар По : пер. с англ. / Жизнь замечательных людей / Г. Аллен. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 334 с.
2. Бальмонт, К. Гений открытия // Горные вершины [Электронный ресурс] / К. Бальмонт. – М.: Книгоиздательство «Гриф», 1904. – С. 49—53 – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Гений_открытия_\(Бальмонт\)/1904_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Гений_открытия_(Бальмонт)/1904_(ВТ)).
3. Белека, Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета : пер. с чешск. / Я. Белека. – М.: Искусство XXI, 2008. – 408 с.
4. Бердников, Г. П. История всемирной литературы в 9 томах. Том 6. / гл. ред. Г. П. Бердников. – М.: Наука, 1989. – 880 с.
5. Боброва, М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века / М. Н. Боброва – М.: Наука, 1972. – 285 с.
6. Бодлер, Ш. Эдгар Эллень-Поэ. Северо-американский поэт : пер. с фр. [Электронный ресурс] / Ш. Бодлер. – URL: [http://ru.wikisource.nym.by/wiki/Эдгар_Эллень-Поэ._Северо-американский_поэт_\(Бодлер/Пантеон\)](http://ru.wikisource.nym.by/wiki/Эдгар_Эллень-Поэ._Северо-американский_поэт_(Бодлер/Пантеон)).
7. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 397 с.
8. Достоевский, Ф. М. Три рассказа Эдгара Поэ. / Ф. М. Достоевский – М.: Время, том I, № 1, 1861. – С. 230-231.
9. Засурский, Я. Н. Американская литература XX века. / Я. Н. Засурский – М.: Издательство Московского университета, 1984. – 504 с.
10. Засурский, Я. Н. История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Я. Н. Засурский, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с.
11. Исаева, Е. В. Зарубежная литература эпохи Романтизма / Е. В. Исаева – М.: Директ-медиа, 2014. – 230 с.
12. Кестхейи, Т. Анатомия детектива: пер. с венг. / Т. Кестхейи. – Будапешт: Корвина, 1989. – 260 с.

13. Ковалев, Ю. В. От «Шпиона» до «Шарлатана»: Статьи, очерки, заметки по истории американского романтизма / Ю. В. Ковалев – СПб.: Изд-во С. Петерб. Ун-та, 2003. – 260 с.
14. Ковалев, Ю. В. Эдгар По. Новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев – Л.: Художественная литература, 1984. – 298 с.
15. Ковалева, О. В. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Учебное пособие / О. В. Ковалева, Л. Г. Шахова. – М.: Издательство Оникс, 2005. – 272 с.
16. Козлова, Г. А. Зарубежная литература в контексте христианской мысли. Сборник научных статей/ Г. А. Козлова – Армавир, АГПА, 2011. – 308 с.
17. Купер, Дж. Энциклопедия символов: пер. с англ. / Дж. Купер – М.: Ассоциация Духовного единения «Золотой Век», 1995. – 420 с.
18. Литературная энциклопедия терминов / ред. А. Н. Николукин – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
19. Мещеряков, В. П. Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул. – М.: Дрофа, 2003. – 268 с.
20. Мисрахи, А. Эдгар Аллан По: пер. с исп. / А. Мисрахи. – М.: АСТ, 2007. – 316 с.
21. Морской энциклопедический справочник: В двух томах. Том 1. / ред. Н. Н. Исанин. – Л.: Судостроение, 1987. – 512 с.
22. Неупокоева, И. Г. Европейский романтизм / И. Г. Неупокоева. – М.: Наука, 1973., – 504 с.
23. Осипова, Э. В. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии / Э. В. Осипова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 172 с.
24. По, Э. А. Американские прозаики: пер. с англ. // Эстетика американского романтизма / А. Н. Николукин. – М.: Искусство, 1977. – С 106 – 109.

25. По, Э. А. Новеллистика Натаниеля Готорна: пер. с англ. // Эстетика американского романтизма / А. Н. Николюкин. – М.: Искусство, 1977. – С 122 – 131.
26. По, Э. А. Поэтический принцип: пер. с англ. // Эстетика американского романтизма / А. Н. Николюкин. – М.: Искусство, 1977. – С 132 – 152.
27. По, Э. А. Полное собрание рассказов. / отв.ред. А. А. Елистратова – М.: Наука, 1970. – 811 с.
28. По, Э. А. Философия творчества: пер. с англ. // Эстетика американского романтизма / А. Н. Николюкин. – М.: Искусство, 1977. – С 110 – 121.
29. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 358 с.
30. Словарь Средневековой культуры / ред. А. Я. Гуревич – М.: изд. Российская политическая энциклопедия, 2003. – 656 с.
31. Танасейчук, А. Б. Эдгар По: Сумрачный гений / А. Б. Танасейчук. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 436 с.
32. Andreson, E. A. The Symbolic Covers of Death: Analyzing Various Short Stories by Edgar Allan Poe: dis. ... master of science [Электронный ресурс] / Anderson E. A. – Ann Arbor, USA, 1999. – 57 p. – URL: <https://search.proquest.com/docview/304565612?accountid=152445>.
33. Bloom, H. Edgar Allan Poe's the Tales of Poe / H. Bloom. – Facts On File, Incorporated, 1988. – 150 p.
34. Brooks, V. W. The world of Washington Irving / V. W. Brooks. – New York: Dutton, 1950. – 514 p.
35. Clough, W. O. The Use of Color Words by Edgar Allen Poe // PMLA, Vol. 45, No. 2 (Jun., 1930) [Электронный ресурс] / Clough W. O. – Modern Language Association, 1930. – 16 p. – URL: <https://www.jstor.org/journal/pmla>.
36. 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.

37. Forclaz, R. Recent German Criticism // Poe Studies, December 1978, Vol. XI, No. 2, 11:49-55 [Электронный ресурс] / R. Forclaz. – URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1978209.html>.
38. Halmi, N. The Genealogy of the Romantic Symbol / N. Halmi. – Oxford University Press, 2008. – 222 p.
39. Hoffman, G. Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe // Poe Studies, June 1979, Vol. XII, No. 1, 12:1-14 [Электронный ресурс] / G. Hoffman. – URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1979101.htm>.
40. Howard, L. Artificial Sensitivity and Artful Rationality: Basic Elements in the Creative Imagination of Edgar Allan Poe // Poe Studies, Dark Romanticism, June 1987, Vol. XX, No. 1, 20:1-9 [Электронный ресурс] / L. Howard. – URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1986/p1987101.htm>.
41. Jannaccone, P. The Aesthetics of Edgar Poe [Электронный ресурс] / P. Jannaccone. – 2012. – URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/PS1970/p1974101.html>.
42. Lewis, R. P. A study of imagery in the poems of Edgar Allan Poe / R. P. Lewis. – ProQuest, 2014. – 130 p.
43. McClanahan, C. E. Romantic manifestoes in European literature / C. E. McClanahan. – Ann Arbor: University Microfilms International, 1981. – 282 p.
44. Poe, E. A. The Complete works / E.A. Poe. – СИ, 2013. – 1274 p.
45. Quinn, A. H. Edgar Allan Poe: A Critical Biography / A. H. Quinn. – Johns Hopkins University Press, 1997. – 804 p.
46. Wertz, S. K. On Poe's Use of "Mystery" // Poe Studies, June 1971, vol. IV, no. 1, 4:7-10 [Электронный ресурс] / S. K. Wertz., L. L. Wertz. – URL: <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1971102.htm>.
47. Zimmerman, B. The Puzzle of the Color Symbolism in «The Masque of the Red Death»: Solved at Last? [Электронный ресурс] / B. Zimmerman – 2013. URL: http://brettzimmerman.ca/html/journal_articles.html.

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

ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Кафедра романо-германской филологии

ОТЗЫВ РУКОВОДИТЕЛЯ

на выпускную квалификационную работу студента (ки) _____

_____ Каюковой Яны Александровны _____

(фамилия, имя, отчество)

специальность (направление) 45.03.01 Филология _____

группа 5408 _____

Руководитель ВКР _____ Червякова Дина Юрьевна _____

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

на тему _____ Поэтика цвета в новеллах Эдгара Аллана По _____

Дата защиты ВКР «30» июня 2018 г.

Исследование цветопэтики является перспективным и продуктивным направлением современного литературоведения, о чем свидетельствуют многочисленные работы на эту тему, опубликованные в последние годы. Вместе с тем, до настоящего времени законченной теоретической базы анализа цветковых образов в системе художественного произведения не создано и наметились лишь общие принципы изучения этой категории поэтики. Данное обстоятельство позволяет говорить о несомненной актуальности квалификационной работы Я.А. Каюковой.

Обширная литература, изученная Я.А. Каюковой, позволила ей не только составить представление о непосредственном объекте своего исследования, но и

обрести достаточно широкий литературный контекст. Выпускницей самостоятельно проанализированы как теоретические работы Э.А. По, в которых изложены основные эстетические положения писателя, так и значительное количество его новелл. Особый интерес вызывают те исследовательские разделы работы, в которых выпускница анализирует особенности цветовых образов в гротесках американского новеллиста, а также интерпретация символических смыслов доминантных цветов (черного, красного, серого). Материал этих разделов может быть использован в учебном процессе (курс «История мировой литературы»). Тема работы раскрыта. Выводы, к которым приходит Яна Александровна, самостоятельны и аргументированы, научные результаты конструктивны, очевидны перспективы для дальнейшего исследования. По содержанию и по оформлению выполненная работа отвечает всем необходимым требованиям, содержит достоверную, научно-практическую информацию и обладает научной новизной. Работа отличается общей грамотностью и логичностью изложения материала. При несомненных достоинствах работы необходимо отметить некоторые стилистические погрешности.

Выпускная квалификационная работа Я.А. Каюковой является законченным самостоятельным трудом, отвечающим всем требованиям, предъявляемым к выпускным квалификационным работам бакалавров, и заслуживает отличной оценки.

Руководитель ВКР _____

(уч. степень, уч. звание)

«25» июня 2018



(Червякова Д.Ю.)

(п.о. фамилия)