

Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренки
Факультет иностранной и славянской филологии
Кафедра русского языка зарубежной литературы и методики их преподавания

Хаитмирадов Аганазар

ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

Специальность: 014 Среднее образование (русский язык и литература)

Отрасль знаний: 01. Образование / Педагогика

Квалификационная работа
на соискание образовательной степени магистра

Научный руководитель:

_____ С. Г. Телетова,
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русского языка,
зарубежной литературы и
методики их преподавания
« ____ » _____ 2021 года

Исполнитель:

_____ А. Хаитмирадов
« ____ » _____ 2021 года

Сумы 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	9
1.1. Возникновение и эволюция термина «готический» как эстетической и художественной категории.....	9
1.2. Развитие, эстетические категории и художественные особенности готической литературы.....	17
Выводы к разделу 1.....	26
РАЗДЕЛ 2. ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО.....	27
2.1. Роль творчества Эдгара Аллана По в истории развития готической литературы.....	27
2.2. Специфика образов в готической новеллистике Эдгара Аллана По.....	32
Выводы к разделу 2.....	47
РАЗДЕЛ 3. «ОВАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ» КАК ЯРКИЙ ПРИМЕР ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО.....	48
Выводы к разделу 3.....	53
ВЫВОДЫ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Понятия «готика», «готический» приобрели особую популярность в современной культуре. Но эстетика этого оригинального стиля для многих остается загадочным явлением, а благодаря своей характерной черте – влечению к потустороннему – часто ошибочно отождествляется с религиозными культами, сатанизмом или оккультизмом. В данной работе мы попытаемся разобраться с особенностями готического стиля на примере новеллистики выдающего американского писателя Эдгара Аллана По.

В историю американской литературы Эдгар По вошел как романтический поэт, новеллист и критик.

Эдгар По – яркий представитель романтизма в литературе США. Он является классиком «короткого рассказа» и родоначальником жанра психологической, детективной и научно-фантастической новеллы. Важный вклад он внес в развитие литературоведения США, особым вниманием пользуются его теоретические труды «Философия творчества» и «Поэтический принцип». Эдгар По получил известность как автор «страшных» рассказов. Именно в жанре новеллы проявилось его блестящее художественное мастерство, которое получило широкое признание в мире.

Необычный сюжет, пугающая и таинственная атмосфера, жуткие события в его новеллах подкрепляются реальными, жизненно правдивыми деталями и подробностями, производящими впечатление настоящих. Раздвоению личности, борьбе добра и зла в человеке, предательству своего лучшего «я» ради жизненного успеха, преступлению против совести посвящены его лучшие новеллы. При этом проявляется своеобразие его творчества, которое представляет собой одно из самых сложных явлений в мировой литературе. Особой актуальностью и важностью для сегодняшнего дня отмечено его наследие, изучение которого необходимо для понимания человеческой психологии и менталитета.

Готическая эстетика возникла в Великобритании в русле всеобщего культурного явления предромантизма, прежде всего в литературе. Соответственно, этот литературный жанр получает название «готическая литература».

Готическую литературу можно определить как романтическую литературу с элементами сверхъестественных ужасов, таинственных приключений, фантастики и мистики, которая призвана вызывать у читателя чувство ужаса. Готическая литература стала первым и наиболее успешным массовым жанром. Как литература «тайны и ужаса» она очень популярна и в наше время, особенно среди молодежи. Ключевые этапы ее развития определены исследователями литературы: возникновение жанра и появление классических образцов, усвоение классики системами разных культур и течений, последующее тиражирование, падение художественного качества и как следствие потеря интереса публики.

В то время, когда Эдгар По создавал свои произведения, готическая литература получила в Америке широкое распространение. Писателю были хорошо известны лучшие его образцы, он знал популярности этого жанра. Эдгар По обновил готическую эстетику, осовременил ее, выведя на новый уровень категорию ужасающего в литературе. Не порывая полностью с традициями и канонами жанра готики, Э. По создал на их основе новый тип новеллы, который дал начало «литературе ужасов».

Творчество Эдгара По является одним из наиболее сложных в мировой литературе, не вполне осозанным и до сего времени. Жизнь и творчество американского романтика выходили за пределы традиционных понятий и схем. Он был плохо понимаем своими современниками, только немногим удалось уловить весь трагизм его жизни и творчества. Так, романист Д. Г. Лоуренс начал свой очерк об Эдгаре По такой сентенцией: «По полностью увлечен процессом распада собственной души» [26, с. 192]. Подобные мысли звучат и в исследованиях Р. Эмерсона, Дж. Хилла, Л. Кендала. Непризнанный, непонятый соотечественниками, Э. По был открыт не на родине, а в Европе в конце XIX

века, в период расцвета декаданса. Но и это открытие представляло Э. По очень односторонне, попытка понять сущность его философии и его произведений была неудачной.

Актуальность обозначенной проблемы обусловила выбор темы исследования «Готическая эстетика в новеллистике Эдгара Аллана По».

Объектом исследования являются новеллы Э. По «Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрем», «Элеонора», «Сердце-обличитель», «Береника», «Морелла», «Лигейя», «Черный кот», «В смерти – жизнь», «Король Чума», «Маска Красной смерти», «Колодец и маятник», «Метценгерштейн», «Падение дома Ашероу» как произведения, в которых в наибольшей степени прослеживается связь творчества Э. По и традиций готики в литературе.

Предметом исследования данной работы являются традиции, эстетические категории и художественные особенности готической литературы в новеллах Эдгара Аллана По.

Готическая литература и ее эстетика благодаря своей популярности активно исследовались и продолжают исследоваться в зарубежном литературоведении. Среди наиболее важных следует отметить труды Э. Бьорка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), Ю. Прайса «О сравнении с возвышенным и красотой» (1794–1798), Э. По «Философия творчества» (1846), Э. Биркхед «История ужаса: Исследование готического романа» (1921), Г. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927), М. Саммерса «Потусторонний омнибус» (1931) и «Готический поиск» (1938), Д. Вармы «Готическое пламя» (1957).

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды ученых, которые активно интересовались творчеством Э. А. По и особенностями готической литературы. В российском литературоведении готической эстетики в контексте предромантизма касались труды М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1975) и В. Жирмунского

«Английский предромантизм» (1981). Среди более современных исследований зарубежной готической литературы следует упомянуть научно-публицистические статьи С. Логинова «Какой ужас!» (2000), Б. Невского «Современная готическая литература» (2004), М. Парфенова «Из истории литературы ужасов» (2005), а также следует также отметить сборники украинской готической прозы («Потустороннее : Украинская готическая проза XX ст.» (2005), «Огненный змей : Украинская готическая проза XIX ст.» (2006), «Ночной призрак : Украинский готическая проза XIX ст.» (2007)).

Собственно, само творчество Э. По является достаточно исследованным. Его творчеству посвящены работы Ш. Бодлера, Ф. М. Достоевского, М. Хоффмана. Ю. Ковалев посвятил Э. По монографию «Эдгар По: новеллист и поэт» (1984). Однако во всех исследованиях очень мало уделяется внимания связи «страшных» или готических новелл Э. По с предыдущей традицией готической литературы, ее художественными особенностями и эстетикой.

Цель работы состоит в изучении эстетики готической литературы, ее художественно-жанровых характеристик и особенностей их воплощения в жанре готической новеллистики в творчестве Э. А. По на основе анализа новелл.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи:

- исследовать эстетику готической литературы;
- охарактеризовать художественно-жанровые особенности готической литературы;
- проанализировать отражение эстетики и художественных особенностей готической литературы в новеллистике Э. А. По.

Методами исследования указанного материала были сравнительный и типологический метод. Частично использовался биографический метод.

Научная новизна работы заключается как в выборе темы, так и в учете современных тенденций в исследовании готической эстетики в зарубежной литературе и в творчестве Э. А. По.

Практическое значение дипломной работы связано с возможностью учителей-словесников, студентов глубже познакомиться с творчеством Э. А. По, осмыслить эстетику его готических новелл, связать их с мировыми тенденциями готической литературы. Материалы дипломной работы могут быть использованы на уроках зарубежной литературы в средней школе, высших и средних учебных заведениях, при написании курсовых и дипломных работ, проведении факультативов и студенческих научных конференций.

Апробация результатов и публикации. Основные положения и выводы магистерского исследования были представлены на международной научно-практической конференции: «Формирование языкового эстетического идеала средствами учебных дисциплин» (29 апреля 2021 г.), проходившей на кафедре русского языка, зарубежной литературы и методики их преподавания.

Результаты исследования нашли свое отражение в публикации:

Хаитмырадов А. Особенности художественных и эстетических категорий в готических новеллах Э. А. По. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Формування мовного естетичного ідеалу засобами навчальних дисциплін» (Суми, 29 квітня 2021 року)*. Вип. 4 / [ред. кол. вип. І. Б. Іванова та ін.]. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021.

Структура работы определяется спецификой исследования и состоит из введения, трех разделов с соответствующими подразделами, выводов и списка использованной литературы.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, определяются цель, задачи и методы исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая ценность.

В первом разделе «Художественно-жанровые особенности и эстетические категории готической литературы» делается краткий обзор истории развития готической литературы до прихода в нее Э. А. По, определяются ее эстетические категории и художественные особенности: сюжет, хронотоп, пространственная организация произведения.

Во втором разделе «Готическая эстетика в новеллистике Эдгара Аллана По» определяется роль художника в развитии готической литературы, анализируются его новеллы, рассматриваются основные элементы готики.

Третий раздел посвящен анализу новеллы «Овальный портрет» как яркого примера готической новеллистики Эдгара Аллана По.

В выводах обобщаются результаты исследования, доказывается связь готической традиции в литературе и творчестве Э. А. По. Объем работы – 62 страницы, из них основного текста – 56. Список использованной литературы насчитывает 68 позиций.

РАЗДЕЛ 1

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Возникновение и эволюция термина «готический» как эстетической и художественной категории

Готический стиль получил свое название от имени германского племени готов, которое сокрушило в 410 году Рим, что повлекло за собой упадок Римской империи, конец античной цивилизации и начало эпохи Средневековья. В искусстве он проявился в XII – XV веках преимущественно в архитектуре, а также в скульптуре и изобразительном искусстве – его влияние присутствует в оформлении витражей, книжных миниатюр и других видах средневекового искусства. Но сам термин возник уже после средних веков – в эпоху Возрождения, которая возродила интерес к античному наследию. Поэтому предыдущее искусство, далекое от античных идеалов, называли «готическим», то есть «варварским», и этот термин имел негативный оттенок, поскольку готическое искусство не соблюдало канонов античности и классицизма. Возникновение самого термина «готический» связывают с именем Рафаэля, впервые употребившего его.

Однако готический стиль никак не связан с варварами, язычниками или их культурой. Он возник на христианской основе как воплощение представления средневековых людей о мире и месте человека в нем. В его формах и сути отразилось глубоко религиозное чувство стремления к высшему идеалу, отрыв от материального, земного мира и возвышение над мирской суетой.

Как отмечал В. Воррингер, «страдающая от действительного, не находя выхода к естественному», душа средневекового человека стремится к миру сверхдействительного, сверхчувственного» [47, с. 121]. Воплощением этого

стремления, этих порывов личности является готический собор, острые шпили которого возвышаются над зданием на десятки метров.

«Этот мощный подъем позволяет средневековому человеку вырваться в те сферы ощущения, где он, наконец, избавляется от ощущения своей внутренней дисгармонии, где он находит освобождение от своего беспокойного, неясного отношения к образу мира» [47, с. 122].

В эпоху романтизма средневековое эстетическое мировоззрение опять возвращается в искусство как отрицание эстетики классицизма и Просвещения. Мировоззренческая мысль романтиков отвергает эстетику классицизма, просветительский рационализм и задекларированное превосходство разума над чувством. Новые, романтические формы искусства используют опыт средневековой эстетики и мировоззрения. Эпоха средневековья становится одной из ключевых основ новой романтической мысли, она дает темы, сюжеты, идеи. Благодаря повышению интереса к национальным традициям и собственному историческому прошлому возвращается интерес и к готическому искусству. «Если судить о готических произведениях по греческим канонам, найдешь только искажения. Но готическая архитектура имеет свои законы, и, если судить, исходя из них, в ней найдется много уникальных достоинств», – писал Р. Хьорд в трактате «Письма о рыцарстве и средневековых романах» (1762) [9, с. 8]. Трактат Р. Хьорда, а также «Готическая архитектура» Б. Лэнгли (1742) и «Нормандское зодчество» Т. Грея (1754) стали первыми исследованиями готического стиля, раньше считавшегося «варварским». Благодаря этим работам термин «готика» изменил значение с отрицательного на положительное. Готический собор стал восприниматься в качестве воплощения «естественности», «натуральности», он стал сравниваться с лесной чащей, в которой колонны представлялись стволами деревьев, а окна с витражами – это просветы в лесной листве.

К эстетическим категориям, которые были отнесены еще в середине XVIII в. к понятию готического, принадлежали категории возвышенного,

романтического, живописного, ужасного, безобразного и оригинального. Рассмотрим особенности и специфику этих категорий.

«Краткий словарь по эстетике» определяет возвышенное как одну из категорий эстетики, которая отражает природные, социальные и художественные явления, которые являются исключительными в своих количественно-качественных характеристиках и благодаря этому выступают источником «глубокого эстетического переживания – чувства возвышенного» [41, с. 18]. Во II пол. XVIII ст. в Англии это понятие соотносилось с классицистическим понятием «прекрасного». Исследование этих двух категорий, основанное на данных эмпирической психологии, было приведено в трактате Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Бёрк заключает, что эмоциональным источником переживания прекрасного является наслаждение, а возвышенного – страдание и страх: «Страх, будучи предчувствием неудовольствия или смерти, действует таким образом, который напоминает реальное неудовольствие. Поэтому все, что страшно для зрения, есть одновременно и возвышенное» [13, с. 88].

Э. Бёрк также определяет основные свойства, способствующие созданию эффекта возвышенного, среди которых называет неясность, неопределенность, неизвестность: «Неясная идея, если ее должным образом передать, обладает большей силой воздействия, чем ясная. Наше восхищение вызывается незнанием вещей, и главным образом это же незнание возбуждает наши аффекты. Знание самых невероятных причин и знакомство с ними приводят к тому, что они почти совершенно не воздействуют на нас» [там же, с. 91]. В этом отражена традиция разгадки тайны в конце произведения – пока она остается без разгадки, то пробуждает у читателя чувство «возвышенного». Следующей он называет мощь и протяженность размеров, что очень существенно для готики с ее устремленностью вверх. Из всех видов протяженности, по мнению Э. Бёрка, «наименьшее впечатление производит длина; сто ярдов ровной поверхности никогда не произведут такого же

впечатления, как башня высотой в сто ярдов, или скала, или гора такой же высоты» [13, с. 101]. В этой концепции заложена суть эстетики средневековой готики. Еще одним источником возвышенного автор называет бесконечность: «Бесконечность имеет склонность заполнять душу восторженным ужасом такого рода, который является самым прямым следствием и самым верным критерием возвышенного» [там же, с. 106]. И, наконец, важным свойством является сложность процесса: «Когда представляется, что осуществление какой-либо работы потребовало огромной силы и труда, ее идея величественна» [там же, с. 107].

И. Кант в своей работе «Критика способности суждения» (1790) вносит свои идеи в осмысление понятия возвышенного. Философ утверждает, что возвышенное воплощено в объектах, лишенных формы (буря, шторм, гроза, водопад): «То, что без всякого размышления вызывает у нас чувство возвышенного, может казаться нашему свойству суждения нецелесообразным, несоизмеримым с нашей способностью изображения и будто насильственно навязанным воображению, но все же окажется именно благодаря этому еще более возвышенным» [32, с. 131].

В «Кратком словаре по эстетике» представлен особенный тип возвышенного – «феномен так называемого «мрачного величия», который существует и в природе (безжизненные скалы, пустыня, «белое безмолвие»), и в обществе (например, царь Иван Грозный, шекспировская леди Макбет, гетевский Мефистофель и др.): «В этой модификации возвышенного... мы отчетливо видим проявления злой воли. И тем не менее мы не можем не ощущать своеобразную демоническую мощь этих фигур. В подобных случаях содержанием эстетического переживания является, с одной стороны, удивление необычностью субъективных качеств (воля, упорство, пронизательность, решительность, личное бесстрашие и т. п.), проявленных такими личностями, а с другой – горечь от сознания того, что эти незаурядные человеческие качества оказались подчиненными принципам нравственного зла» [41, с. 18–19]. Этим проявлением возвышенного в готической литературе является

образ антигероя, демонической личности в «неистовой» литературе и романе Б. Стокера «Дракула».

Важной категорией готической литературы является понятие «живописного». В отношении литературного стиля этот термин имел сначала значение «живое», «красочное», «выразительное». Позже он приобрел дополнительную окраску: «то, что приятно глазу; отличается исключительностью; поражает воображение силой изображения; дает возможность для изображения на картине».

Во II половине XVIII ст. «живописное» стали рассматривать как эстетическую категорию, сообразную понятиям «красота» и «возвышенное». Уильям Гилпин, отстаивавший романтический взгляд на природу и ее изображение, утверждал, что живописно выглядит «исключительность, разнообразие и неправильность, контрастность света и тени, сила, стимулирующая воображение» [9, с. 447]. Ю. Прайс в своем «Эссе о живописном по сравнению с возвышенным и красотой» высказывал мысль о том, что живописность может отрицать критерии нравственности: «Живописными могут быть гроза, буря, корабль, извержение вулкана и т. д.» [9, с. 447].

Термин «романтический» в эпоху Просвещения означал «неправдоподобный», «далекий от действительности» и применялся к произведениям, оторванным от реальности, изобилующим выдумками и фантазиями. Романтичность воспринималась как нежелание видеть вещи такими, какие они есть. Однако с утверждением романтического мировоззрения само слово «романтический» приобрело положительный оттенок и стало обозначать преобладание духовного над материальным, а чувств – над разумом.

В эстетике готики и предромантизма одно из важнейших мест занимают понятия страха и ужаса, которые, как считали романтики, способны вызвать не только сильные чувства, но и доставить истинное эстетическое наслаждение. Э. Бёрк определял категорию ужасного в качестве источника возвышенного: «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в природе,

когда эти причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса... Изумление есть следствие возвышенного в его самой высокой степени...». И далее: «Ни один аффект не лишает дух всех его способностей к действию и размышлению так, как страх». [13, с. 88].

Многие исследователи разграничивали понятия страха и ужаса. Например, в книгах А. Радклиф воплощался именно страх, вызванный изображением покрова тайны и мрака, окутывавшего происходящее, что создавало атмосферу напряженного ожидания неведомой угрозы опасности. Напротив, в готическом романе М. Г. Льюиса «Амбросио, или Монах», в произведениях маркиза де Сада происходящее наполнено откровенным натурализмом, вызывающим ужас. «Монах», написанный в 1796 году, был наполнен эпатажными темами – черная магия, сатанизм, трансвестизм, инцест, сексуальное насилие. Маркиз де Сад одобрительно отозвался об этом произведении, поскольку многие из этих тем присутствовали и в его творчестве.

На представление об ужасном в большой степени повлиял роман М. Шелли «Франкенштейн» (1818). Роман посвящен истории ученого Виктора Франкенштейна, создавшего из неживой материи монстра, который впоследствии убил его брата, лучшего друга и задушил невесту. Преследуя монстра, Виктор попадает в арктические льды, где его, обессиленного и истощенного, подбирает английский корабль, на котором он в скором времени умирает. В его каюте рядом с телом умершего обнаруживают монстра, который высказывает сожаление о содеянном и убегает дальше на Север.

Роман изобилует ужасами физического мира: натуралистическими картинами разложения, психологической патологией, криминальными эпизодами. Однако изображение ужасов в романе не является самоцелью, а служит перенесению конфликта из бытийного мира в психологический и метафизический план, отражает конфликт между творцом и его созданием.

С категорией ужасного также связана категория безобразного. Уродливое, отталкивающее, вызывающее чувство недовольства из-за дисгармоничности, безобразное являются воплощениями зла, но, в отличие от трагического, поражение гибель этого зла читатель воспринимает как должное, и оно не вызывает у него чувства сопереживания.

С категорией безобразного связана давняя эстетическая традиция. Аристотель проводил параллели между безобразным и комическим, характеризуя смешное как «некоторую ошибку и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [41, с. 10]. Цицерон считал, что «область смешного ограничивается некоторым (духовным) безобразием и (физическим) уродством» [41, с. 10]. Во времена Средневековья безобразное начинает восприниматься как оппозиция прекрасному. Особенную роль начала играть эстетика безобразного в готическом стиле – это и химеры на соборе Парижской Богоматери, и изображения дьявола на капителях колонн, и сцены Страшного суда на картинах Иеронима Босха. Ужас, который люди ощущали при их виде, преобразовывался в чувство ужаса перед Божьей карой или концом света. Эстетика и искусство эпохи Ренессанса, стремившегося воплотить идею гармонично развитого человека, обращались к эстетике безобразного как способу изображения красоты через контраст.

Близкий подход обнаруживаем и в эстетике романтизма с его гротескным изображением внешности Квазимодо в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», уродством которого контрастно подчеркивается одновременно и красота Эсмеральды, и внутренняя, нравственная красота самого Квазимодо. Его лицо и фигура выглядели безобразно и отталкивающе: «Огромная голова, покрытая рыжей щетиной; между плечами – здоровенный горб, а второй, такой же на груди; удивительное строение бедер и ног, настолько изогнутых, что они сходились только в коленях и были похожи на два серпа, соединенные ручками; широкие ступни, уродливые руки» [26, с. 88]. Горбун Квазимодо жил замкнутым и отчужденным, что было следствием насмешек и боли, которые он пережил. И лишь доброе сердце Эсмеральды пробудило в нем жизненные силы

и внутреннюю красоту. Ибо настоящая человеческая красота заключается не во внешней привлекательности, а во внутренней – его добром сердце, милосердных поступках, любви к ближнему.

Однако во времена средневековья источником удовольствия могло служить созерцание физических уродств: при дворах излюбленными шутами становились карлики, а по ярмаркам возили цирки уродцев. Подобные ярмарочные балаганы становились настолько популярными, что приносили их владельцам немалые деньги. Это является свидетельством эстетизации уродства в эту эпоху.

К этому же периоду относится деятельность компрачи́ков (от исп. *comprachicos* – «скупщики детей»), как они названы в романе В. Гюго «Человек, который смеется». Эта организованная группа скупала у бедняков их детей или выкрадывала, чтобы затем искалечить, превратить в уродцев и продать в балаганы или в придворные шуты. Из них делали шутов, акробатов, придворных карликов или попросту нищих-попрошак. И хотя история, описанная в романе, не подтверждена историческими доказательствами, сама эстетизация уродливого здесь передана очень точно.

Не менее значимым стало понятие уродливого в эстетике декаданса. К нему часто обращаются поэты этого времени, среди которых и Шарль Бодлер. В его стихотворении «Падалъ» очень натуралистично изображен полуразложившийся труп коня. Но этот прием поэт использует не для устрашения или создания чувства отвращения, а чтобы подчеркнуть красу любимой, которая со временем тоже станет тленной – физическая красота преобразится в физическое уродство. Но останется эта красота в стихах, посвященных любимой. И значит, прекрасное – вечно.

Таким образом, указанные эстетические категории наполняют готический стиль в литературе своими смыслами, и каждая из них находит воплощение в своей эпохе или в произведениях конкретного автора.

1.2. Развитие, эстетические категории и художественные особенности готической литературы

К XIX веку возникший интерес к Средневековью породил также интерес к национальному фольклору, особенно древним преданиям и балладам, созданным на исторической или фантастической основе. Из баллад «готическая» тема переходит в английскую литературу. В подзаголовках начинают встречаться термины «готический рассказ» и «готический роман». Активное использование в готических произведениях необычного, сверхъестественного добавило к понятию «готический» дополнительно значение – «сверхъестественный», «гротескный», «фантастический».

Поэтому ко времени возникновения готической литературы термин «готическое» изменил свое значение с негативного («варварский») на положительное, которое было связано с возвышенным и духовным в мире и человеке.

Творцы готической литературы представляли эпоху средневековой готики ареной борьбы Добра со Злом, противостояния сакрального и инфернального. Само же Средневековье, его многочисленные эпидемии и инквизиция представлялись им как нечто мрачное и жуткое, что повлияло на особенность готической литературы.

Первым готическим произведением принято считать роман Горацио Уолпола «Замок Отранто», изданный в 1764 году. Огромный успех романа заложил основы жанра и повлиял на появление похожих по жанру произведений таких авторов, как Ж. Казот, У. Бекфорд, К. Рив, А. Барбальд, С. Ли. События романа являются чередой сверхъестественных событий, которые начинаются с того, что на юного принца неизвестно откуда упал и раздавил его гигантский рыцарский шлем. Средневековье в романе изображено фантастическим и сверхъестественным, что вполне воспринималось современниками как должное: «Главные события повести приводят на ум мрачайшие века христианской эры – именно тогда верили в возможность подобных происшествий» [66, с. 15].

Со временем некоторые традиции готического романа изменяются. Если в ранних произведениях действие происходило в эпоху Средневековья, то в последующих романах время действия могло быть и более поздним или определяться весьма условно. Изменяется и тип главного героя: если раньше главной героиней была молодая девушка, ставшая жертвой несправедливости, то затем в центре произведения помещается антигерой – разбойник, отступник, бунтарь, соединяющий одновременно привлекательные и отвратительные черты и гибнущий из-за своей греховности. Этот демонический тип порождает «байронического героя» готических романов конца XVIII – начала XIX ст. (М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», А. Радклиф «Итальянец»).

С расцветом готики принято связывать имена Анны Радклиф и Мэтью Льюиса, которые творили в конце XVIII века. Произведения Анны Радклиф были воплощением сентиментальной готики, или готической романтики. Наиболее известные свои романы она написала в 1790-х годах: «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец, или Исповедальня кающихся, облачённых в чёрное» (1797). В ее произведениях особое внимание уделялось созданию атмосферы ужаса и опасности, чему способствовали картины бури, грозы, изображение заброшенных могил, призраков, всевозможных злодейств и интриг. На ее романы особое влияние оказала литература сентиментализма, черты которого присутствуют во всех произведениях писательницы. Ее творчество повлияло на маркиза де Сада, Вальтера Скотта и Эдгара По.

Произведения Мэтью Льюиса относятся к «френетической» (в переводе с французского – «бешеной», «безумной») литературе готического направления. Писатель был знатоком старины, собирал фольклор. Это послужило основой для его готического романа «Монах» (1796). Позже он выпустил несколько книг, также относящихся к готической литературе: «Ужасные повести» (1799), «Волшебные повести» (1802) и «Романтические повести» (1808). Он был знаком с Байроном, Шелли, Скоттом. Художественные идеи Мэтью Льюиса оказали существенное влияние на дальнейшее развитие готической литературы.

Благодаря этим писателям изменилось и само понятие готического. Вместо определения чего-то средневекового, готика стала ассоциироваться со сверхъестественным, призрачным и ужасным. Именно эти черты стали определять развитие готической литературы в дальнейшем. Готическая литература превратилась из литературы о средневековье в литературу, изображающую ирреальное, загадочное и ужасающее, литературу «тайны и ужаса».

Изменилось и понимание сверхъестественного – если раньше оно воплощалось через знамения или провидение, как в романе Уолпола «Замок Отранто», то в последующих произведениях оно стало воплощением непостижимого и загадочного зла, порожденного потусторонней силой.

Готические романы породили не только последователей, но и попытки спародировать их тематику и стилистику. К таким романам можно отнести роман Джейн Остин «Нортенгерское аббатство», в котором она пародирует романы Анны Радклиф. Героиня романа Джейн Остин юная девушка Кэтрин Морланд, романтическая и увлеченная готической литературой, страдает от одиночества, но вскоре оказывается в центре интриг.

Пик популярности готической литературы приходится на конец XVIII – начало XIX века. Готические романы становятся популярными среди различных слоев населения Англии. Это порождает количество все новых и новых произведений в этом жанре, но их оригинальность и качество начинают страдать. Готическая литература становится массовой, литературные ремесленники переделывают романы популярных авторов, дают им новые названия, превращают их в своеобразные сериалы, среди которых наибольшую популярность имел сериал «Варни Вампир, или Кровавый пир», который издавался в Лондоне в 1840-х годах. Эта массовость неизбежно привела к ухудшению художественного уровня и утрате интереса к жанру готического романа.

Последним выдающимся готическим романом этого периода стал роман Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец» (1820), который объединил в себе обе

школы готического романа и ознаменовал переход от предромантизма к романтизму. Работа над романом началась еще в 1813 году, он имеет «рамочную» структуру – его главы как бы «вложены» одна в другую. Герой романа Джон Мельмот находит рукопись, повествующую о жизни своего предка Мельмота Скитальца. В романе присутствуют также некоторые другие истории, связанные с этим персонажем. Роман был очень популярен в Англии, его известность вышла далеко за ее пределы, он долгое время оказывал влияние на европейскую литературу, в частности на О. Бальзака, А. С. Пушкина, О. Уайльда, М. А. Булгакова.

Готический роман вообще в дальнейшем существенно повлиял на творчество таких выдающихся писателей, как Дж. Байрон, Э. Т. А. Гофман, И. В. Гете, Ф. Шиллер, Н. Готторн, В. Гюго, П. Мериме, Ч. Диккенс, У. Коллинз, Р. Л. Стивенсон, Г. Джеймс, А. Мэйкен. В традициях френетических романов написаны произведения маркиза де Сада.

В XIX в. готическая литература начала развиваться в жанре коротких произведений – новелл, рассказов, небольших повестей. А также активно создавались баллады и стихи со «страшным» сюжетом, заимствованным из готических романов. Жанр коротких страшных рассказов, особенно так называемых «рассказов с привидением», расцвел в произведениях Э. Булвера-Литтона, Р. Джеймса, М. Рейнолдса, Э. Блэквуда, Ш. Ле Фаню. Именно Ле Фаню считается «самым выдающимся автором такого рода произведений, сыгравшим главенствующую роль в перерастании готического романа в современную повесть ужасов» [23, с. 122]. К рассказам о привидениях можно отнести и сборник Ч. Диккенса «Рождественские повести», где в наиболее известной из всех повестей («Рождественская песнь в прозе») главному герою, скряге Эбинизеру Скруджу, является призрак его покойного компаньона Джейкоба Марли.

Ле Фаню также продолжает основанную Байроном «вампирическую» традицию и пишет роман о девушке-вампире «Кармила». В этой же традиции написан и наиболее известный роман о вампирах – «Дракула» Брема Стокера

(1897). Именно он создал классический образ вампира, ставший одним из самых популярных образов массовой культуры XX века.

В готическом романе сочетаются элементы просветительской прозы с романтическими чертами. Просветительская литература требовала от автора твердой логики в развитии сюжета, обращения к разуму, здравому смыслу и дидактическим принципам, согласно которым зло должно быть непременно наказано, даже если добро не смогло восторжествовать. Именно эту тенденцию в свое время отверг Эдгар По. В это же время, чтобы подчеркнуть загадочность человеческой природы и невозможность познать судьбу, авторы готических романов обращались к фантастике и изображению сверхъестественного.

В основе сюжета готических романов обычно лежит тайна, например, загадочного происхождения героя, нераскрытого злодеяния или родового проклятия. Завязка конфликта обычно относится к прошлому. Зачастую эти темы присутствуют во множестве, переплетаются, создают сложные комбинации.

Раскрытие тайны обычно посвящен самый финал произведения. Второстепенные тайны, подобно центральной тайне, также раскрываются в финале.

Для готического романа свойственно особое время и место действия. В большинстве готических романов действие происходит в древнем замке или монастыре. Готические замки всегда древние. Также они обязательно должны быть мрачными и величественными, что согласуется с эстетикой Э. Бёрка: «Все здания, имеющие целью произвести впечатление возвышенного, желательно изображать темными и мрачными» [9, с. 456]. Эти замки обычно изображаются полуразрушенными, а часть их уже вообще превратилась в сумрачные руины. В заключается особая живописность готических строений, часто изображаемых в произведениях этого жанра.

Замок в готических романах чаще всего заброшен, его новым жильцам не известна вся планировка здания – остаются какие-то потаенные комнаты, подвалы, склепы. Герои постепенно обнаруживают все новые и новые

потайные двери, анфилады комнат и подземные ходы. Замок, в котором видны следы столетий и разных поколений, никогда не раскрывается полностью ни перед его новыми обитателями, ни перед читателями – везде подстерегают новые открытия в родовых картинных галереях или семейных архивах. С самим замком должна быть связана какая-то тайна – кровавое преступление, которое произошло в его стенах в прошлом и до сих пор окутывает его зловещей и таинственной атмосферой, усугубленной возможным присутствием потусторонней силы.

Упадок, тление – обязательные черты готической атмосферы. Руины замка являются символом победы времени и природы над творением человеческих рук, а также напоминанием о преходящести всего сущего. Плющ, мох, чертополох, обломки башен дополняют картину упадка и запустения. Особую живописность придают картине вьющиеся растения, которые укрывают собой полуразрушенные стены и, кажется, скрывают под своей сенью какую-то тайну. Дополняет общую картину изображение дремучих лесов, безлюдных пустошей, бурных потоков, сцен грозы и завывания ветра.

С переходом готики от жанра романа к жанру короткого повествования эта художественная система несколько трансформируется. Ярким примером этих изменений становится жанр «рассказа с привидением». В таком рассказе обязательно должен присутствовать призрак, наделенный всевозможными сверхъестественными возможностями. Его фигура создает атмосферу таинственности и тревожности. Появлению призрака могут способствовать разные причины. Среди них трагическая вина героя или его близких, вторжение героя в запретное пространство, сферу влияния мистических сил. Эти причины должны быть достаточно убедительными для появления призрака.

Характерным местом действия «рассказа с призраком» является готический замок, словно предназначенный для обитания в нем привидений. Наряду с замком распространены и другие места: старинное поместье, заброшенная усадьба, кладбище, дом, в котором когда-то произошло убийство или самоубийство. Чаще всего это замкнутое пространство с определенной

атмосферой таинственности. Эти приемы характерны и для современной готической литературе, а также часто они применяются в кино.

Особая пространственная организация произведения является ведущей формой готических сюжетов. Он определяется следующими чертами: влияние на человека его судьбы, физическое заключение, встреча с метафизическим и потусторонним, душевная болезнь, преследование и насилие.

В готических романах, предшествующих творчеству Э. По, наиболее распространенными аспектами выступали преследование и заключение. Готическое пространство создается в романе по принципу упомянутого выше замка, который может быть заменен монастырем или старинным дворянским поместьем. Готическое место действия обозначается еще в экспозиции сюжета: целью путешествия главного героя является одиноко стоящее здание или поместье с соответствующей жанру атмосферой. Особую роль имеет дальнейшее движение героя внутрь готического пространства, что позволяет показать таинственную структуру комнат поместья или замка, подземелья, лабиринты и тайные ходы.

Характерной особенностью готической атмосферы является свет – чаще всего искусственный, приглушенный, отбрасывающий резкие тени, в глубине которых может скрываться нечто пугающее. Сумеречный свет, отблеск лампад, жаровень, факелов позволяют автору в ключевых сюжетных сценах придать повествованию неопределенность, загадочность, ощущение опасности, что является характерным для готического пространства.

Герой, который попадает внутрь готического строения, оказывается запертым в его стенах, он может только перемещаться из одного замкнутого пространства в другое. Так в готических романах разворачивается цепь замкнутых пространств, которые характеризуют одну из центральных особенностей пространства в готическом романе – его замкнутость.

Мотив замкнутости разрабатывается в нескольких направлениях – герой оказывается замкнутым в непреодолимой рамке обстоятельств, он лишен какой-либо свободы выбора, его преследует фатум. Следующим направлением

является мотив пространственного самозаключения, добровольного пребывания в плену.

В готических романах своеобразно реализуется идея отчуждения человека от внешнего мира – у героя нет каких-либо возможностей противостоять метафизическому заключению, отделяющему его от сообщества, нет шансов в борьбе с судьбою, своим фатумом. В пространстве готического места и времени у героя теряется всякая связь не только с внешним пространством, но и с его геометрическими законами. В атмосфере непредсказуемости раскрывается готическая идея, скрывающая в себе неизвестность, фантастические и ужасающие феномены.

В рамках готической замкнутости герой может перемещаться в пространстве, исследовать все новые и новые ходы и комнаты, либо он оказывается заключенным в одном из помещений. Если герой оказывается в некой конечной точке внутри здания, то процесс «сворачивания» пространства переходит на другой уровень. Параллельно автором разрабатывается внутреннее пространство сознания героя – он либо попадает в плен собственного сознания, из которого вынужден искать выход, либо оказывается в состоянии разнообразного изменения психики (полусон, наркотическое опьянение, безумие). В этом проявляется особая готическая психология, которая оказывает влияние не только на внутренний мир героя, но и активно вторгается в цепь последующих событий.

Этот прием использования психической жизни персонажа, отражения его видений, сновидений, мнимых событий дает возможность разнообразить и усложнять сюжетное развитие, сохраняя готическую атмосферу неопределенности, тайны, ощущения опасности. Параллельно с расширением сознания разворачивается и готическое пространство повествования. Особую роль при этом играет пограничное состояние между сном и реальностью, в которое погружен герой и в котором ни сон, ни реальность не могут победить и не могут развеять друг друга.

Физическая замкнутость персонажа, обусловленная сюжетом и его психологией, ставит его перед лицом его собственного внутреннего мира, а расширение сознания помогает ему реализовать это путешествие. Герой, погрузившись в свой собственный внутренний мир, узнает нечто особенное, чего нельзя было постичь даже в результате путешествия во внешнем мире. С подобным сюжетным разворачиванием пространства связана специфическая особенность готической психологии – характерное стремление к запрещенному знанию, исследованию скрывающих опасность явлений.

Схожесть этих этапов сюжетного разворачивания в глубину готического здания и в глубину готического сознания весьма не случайно. В психоаналитических теориях здание обычно выступает как знак человеческой личности, поэтому обозначенная между ними связь в готических романах имеет глубокую, архетипическую основу.

Выводы к разделу 1

Анализ литературы по теме исследования позволил определить основные эстетические категории готической литературы. К понятию готического относятся такие категории, как возвышенное, романтическое, живописное, ужасное, безобразное и оригинальное.

В эстетике готики и предромантизма одно из важнейших мест занимают понятия страха и ужаса, имеющие собственные пространственные и временные характеристики. Воплощённые в неодушевленных объектах страсти и страхи персонажей являются характерной чертой готической литературы. Раскрытие персонажа через окружающие его предметы, которое присуще и некоторым другим литературным направлениям, в готической литературе является одним из основных художественных приемов. Внешним событиям соответствуют внутренние, а связью между ними являются фантастические видения, относящиеся и к реальности, и к ирреальности. Такая пространственная организация произведения является одной из ведущих форм готического типа сюжетов.

Сюжетная разработка готического пространства в глубину приводит к заострению внимания на переживаниях и стремлениях героя. В этом проявляется переход от представлений о влиянии судьбы на человека к утверждению его индивидуальности и самостоятельности.

Одна из главных особенностей пространства в готическом романе – его замкнутость. Мотив замкнутости разрабатывается в нескольких направлениях: во-первых, это замкнутость героя в рамке обстоятельств, где он лишен свободы выбора, а во-вторых, это пространственное самозаключение, добровольное пребывание в плену. В готических романах очень часто реализуется идея отчуждения человека от внешнего мира. У героя нет возможности бороться с судьбой.

РАЗДЕЛ 2

ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В НОВЕЛИСТИКЕ

ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

2.1. Роль творчества Э. А. По в истории развития готической литературы

Последним готическим романом принято считать роман Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец» (1820), завершающий череду подобных произведений, которые ведут свой отсчет от первого образчика этого жанра – романа Горацио Уолпола «Замок Отранто», который вышел в 1764 году. Готические романы стали не столько отрицанием, сколько развитием идей Просвещения, хотя их эстетика имела существенные отличия от просветительской и классицистической прозы того времени. Готические романы имели ряд характерных сюжетных и художественных черт, среди которых – родовые проклятия, атмосфера таинственности, старинные замки, обитателей которых неизменно настигает прошлое, появление призраков и другие метафизические явления. Готические романы исполнены человеческих драм, ужасных убийств, загадочных явлений.

К 1820-м годам готическая литература вошла в состояние творческого кризиса, плагиаторы и литературные ремесленники стали массово издавать низкопробные романы, даже целые сериалы готических ужасов. Кровь на стенах и постоянное употребление слова «ужасный» стало общим местом и перестало пугать или развлекать читающую публику.

Последние готические романы этой эпохи уже вбирали в себя новые веяния. Так, роман Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец» несет в себе явные черты нового течения – байронизма, его герой схож с героями Дж. Байрона. Во-вторых, Метьюрин нарушает классическое пространство готики – его герои не замкнуты в пространстве замка, монастыря или старинной усадьбы, они легко перемещаются между странами и континентами, что отражено и в прозвище главного героя, которого зовут Скитальцем. В-третьих, автор в этом романе

обновляет набор художественных средств и максимально сгущает готический арсенал. В. Скотт писал в рецензии на этот роман: «Черт возьми, преподобный автор, откуда почерпнули вы столько чертовщины? В самом деле, мы находим в «Мельмоте» проклятое существо, более страшное, чем сам дьявол; героиню, которую мертвый отшельник венчает, имея свидетелем убитого слугу; мы находимся среди Сивилл и чудовищ скупости, маньяков, инквизиторов, евреев-вероотступников, влюбленных, убитых молнией или пожирающих друг друга в подземельях более страшных, чем башня Уголино, и т. д.» [29, с. 121].

Последний готический роман выходит в то время, когда получает распространение жанр коротких «рассказов с привидением», а также «рассказов ужасов». В этот же период в литературе США начинает активно развиваться новеллистика, связанная с именами В. Ирвинга и других пионеров американской литературы. Их творчество носило характер поиска, в котором соединялись традиции европейской литературы и попытки отражения местного колорита. Новеллы либо представляли собой сжатый, «усеченный» роман, либо имели откровенно подражательный характер. В качестве образца брались «рассказы ужасов», заимствованные из английской литературы, в том числе из популярного «Журнала Блэквуда».

Ю. Ковалев в своей монографии о творчестве Э. А. По отмечает особые черты этого периода, предварившего появление гения: «Американские имитаторы пытались достичь ужасающего эффекта количественным путем, накапливая «жуткие тайны», преступления, кровавые сцены и т. п. Большинству из них были свойственны невероятно растянутая экспозиция (иногда до трех четвертей текста), очерковая описательность, слабая проработка характеров, сюжетная вялость (иногда почти полное отсутствие действия), недостаточное внутреннее напряжение... Нужен был гений, способный обобщить накопленный опыт, придать новому жанру завершенность и создать его теорию. Он явился в лице Эдгара По» [35, с. 165].

Без сомнения, Эдгар Аллан По – один из наиболее признанных авторов готической литературы. Такие его новеллы, как «Падение дома Ашероу» и

«Лигейя», заслуженно отнесены к списку шедевров не только американской, но и мировой литературы. Творчество Эдгара По позволило готической литературе достичь новых вершин. Писатель не только осовременил готическую прозу, но и создал внутри нее два новых жанра: триллер (от англ. *thrill* – «дрожать») и детектив (англ. *detective* – «сыщик»). Детектив продолжил традицию тайны, на которой строился сюжет и которая удерживала внимание читателя до самого финала произведения, а созданный им триллер стал продолжением традиции ужасного.

В творчестве Э. По чувствуется большое влияние английских и немецких романтиков, особенно немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана, создавшего свой особенный мир фантазии, в котором особое место занимали произведения с готическими мотивами, например, сборник «Ночные повести». Собранные в нем новеллы «Песочный человек», «Игнац Деннер», «Церковь иезуитов в Ге», «Санктус», «Пустой дом», ««Майорат», «Обет», «Каменное сердце» наполнены атмосферой мистики, загадок, фантастических образов, демонического и человеческого зла. Они изображают «ночную сторону души», таинственную и тревожащую ум и воображение.

Эдгар По был приверженцем немецкой литературы и немецкой идеалистической философии, поэтому первые его произведения весьма схожи с классическими готическими романами и немецкими средневековыми повестями. Хотя уже в первых новеллах проявился своеобразный авторский стиль, который получил развитие в дальнейшем его творчестве. Писатель утверждал: «Ужас рассказов моих не от Германии, а от души» [59, с. 320].

Г. Лавкрафт в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» определил особенности готической прозы Э. По: «Призраки По обрели убедительную злобность, которой не было у их предшественников, и установили новый реалистический стандарт в истории литературного ужаса. Безличная художественность, кроме того, соединялась с научным подходом, довольно редко встречавшимся в прошлом, а так как По в большей степени изучал разум человека, чем готическую традицию, то работал со знанием истинных

источников ужаса, что удваивало воздействие повествования и освобождало его от нелепостей, свойственных обычному возбудителю ужаса [43, с. 401].

Исследователь утверждает, что Э. По изучал не столько готическую традицию, сколько человеческий разум, в результате чего обращался к настоящим источникам ужаса, добивался единого настроения и достигал единого впечатления: «По также определил и формальный уровень; и хотя сегодня некоторые из его собственных работ кажутся немного мелодраматичными и простодушными, мы можем твердо заявить о его влиянии в таких вопросах, как создание единого настроения и достижение единого впечатления, не говоря уж о безжалостном избавлении от тех поворотов сюжета, которые не имеют отношения к главному действию и не ведут к кульминации повествования. На самом деле, можно сказать, что По создал рассказ в его современном виде» [43, с. 402]. Благодаря этому ужасное у По получило такую реалистичность, которой не было ни у кого из его предшественников. Мастерство ужаса Э. По отмечали все исследователи и читатели.

Свою попытку разгадать фантастический мир прозы Э. По предпринял и Ф. М. Достоевский: «Его произведения нельзя непосредственно отнести к фантастическим; если он и фантастический, то, так сказать, внешним образом... Эдгар По только предполагает внешнюю возможность неестественного события (доказывая, однако, его возможность, иногда весьма хитро) и, допустив это событие, во всем остальном вполне верен действительности. Кроме того, у Эдгара По есть именно одна черта, которая отличает его категорически от всех других писателей и составляет резкую его особенность: это сила воображения... В повестях По вы так ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец-то как бы убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти невозможно, или еще никогда не происходило в мире» [21, с. 88–89]. Достоевский определял особенность творчества Э. По как «материальную фантастичность».

Эмоциональное влияние произведений Эдгара По является не столько плодом его творчества и вдохновения, сколько результатом вдумчивого и напряженного труда. В своем трактате «Философия творчества» (1846) Э. По утверждал, что возвышенное состояние души является плодом кропотливой работы мысли: «Совершенно очевидно, что всякий сюжет, заслуживающий этого названия, должен быть, еще до того, как автор возьмется за перо, разработан в голове вплоть до самой развязки» [59, с. 288–289].

Писатель определяет пути, которые ведут к желаемому результату: «Ни на минуту не забывая об оригинальности – ибо тот, кто дерзает пренебречь столь очевидным и доступным способом возбудить читательский интерес, попросту обкрадывает себя, – я первым делом задаю себе вопрос: «На какое впечатление, или воздействие на ум, сердце или, более широко, душу читателя я рассчитываю в данном случае?» Выбрав, во-первых, жанр новеллы, а во-вторых, яркое, сильное впечатление, я прикидываю, каким образом его легче всего произвести: при помощи действия или интонации, или и того, и другого – сочетая простые эпизоды с особенной интонацией или наоборот, или описывая из ряда вон выходящие события с особенной интонацией, – и только после этого начинаю искать вокруг себя, вернее, в себе, такое сочетание эпизодов и такую интонацию, которые бы наилучшим образом работали на достижение результата» [59, с. 290].

Э. По говорит об особом значении объема произведения. Он считает, что нужный эффект достигим только в небольшом произведении: «Если произведение слишком длинно, чтобы его можно было прочитать за один присест, автор лишает себя очень важного преимущества, достигаемого за счет ощущения целостности, – ибо во время перерыва нас отвлекают разные житейские интересы и очарование нарушается» [59, с. 290]. Этому должна служить и композиция произведения: «Если уже первая фраза не способствует этому эффекту, значит, писатель с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели» [59, с. 294].

Э. По стал родоначальником многих жанров, он писал психологические, научно-фантастические и детективные новеллы. Но наибольшую известность он получил своими «страшными» рассказами. В этой малой эпической форме проявился талант и художественное мастерство Эдгара По, которое получило мировое признание. Находясь на между двумя литературными эпохами, Эдгар По продолжил традиции предыдущей готической литературы и определил дальнейшие пути ее развития в совершенно новом качестве..

Говард Лавкрафт, отмечая уникальность Э. По и его отличие от современной ему литературы, писал: «Проникая в мучительный ужас в веселеньком издевательстве, называемом жизнью, и в напыщенном маскараде, называемом мыслью и чувством, его взгляд обретал силу и пересоздавал увиденное в черных колдовских формах и видениях, пока в стерильной Америке тридцатых и сороковых годов не расцвел такой лунный сад с гигантскими ядовитыми грибами, каким не может похвастаться сам Сатурн в своих подземных владениях. Космический ужас заполняет и стихи, и рассказы По. Ведьминский шабаш ужасов предстает перед нами без пышных украшений – и это зрелище еще ужаснее из-за высокого мастерства, с которым каждое отдельное нечто введено в очевидное соотношение с известными страхами материального мира» [43, с. 405].

2.2. Специфика образов в готической новеллистике Эдгара Аллана По

Художественная эстетика в готических новеллах Э. По отличается разнообразностью и авторским своеобразием. Одной из таких категорий является категория возвышенного, которая связана с теорией возвышенного в эстетике романтизма, а также с символикой «мрачного величия». В новеллах «Рукопись, найденная в бутылке» и «Низвержение в Мальстрем» автор создает образ корабля-призрака и образ огромного водоворота Мальстрем (в новелле Москестрем). Оба этих образа являются примерами живописных стихийных

бедствий и катастроф, что в целом согласуется с готической эстетикой и примерами из предшествующих готических романов.

В описаниях корабля-призрака и водоворота есть черты, которые создают впечатление возвышенного: нечеткость (все происходит в темноте или сумерках, контуры объектов едва различимы, лишь слегка освещены светом луны над Москестремом); мощь (силы наблюдателя – ничто по сравнению с этими стихиями); огромность (причем протяженность больше в глубину, что характерна для творчества Э. По и готических романов вообще); беспредельность (автор использует образ бескрайнего моря, которое есть символом безграничности).

При создании образа водоворота, как образа гибели, затягивающего в себя все живое (это и водоворот на краю света, и Москестрем), писатель добавляет еще одну характеристику – скорость, к тому же скорость «умопомрачительную». Это и скорость погружения в водоворот, и скорость «последнего полета в морскую бездну» [57, с. 33].

Характеризуя объекты, Э. По использует слова, которые лучше подчеркивают их грандиозность: прилагательные «огромный», «гигантский», «необозримый», «колоссальный», «невероятный», сравнения – ледяные глыбы, «словно бастионы мироздания» [57, с. 28–32], Москестрем назван «страшным котлом» и Флегетоном – огненной рекой в Аиде, подземном царстве мертвых из древнегреческой мифологии [57, с. 149].

У Э. По не только описаны величественные явления, но и переданы чувства, которые они вызывают у наблюдателей. Вид гигантского корабля-призрака заставляет кровь стыть в жилах; край света вызывает у рассказчика «безграничный страшный ужас» [57, с. 33]; о Москестреме рассказчик говорит: «Описание не дает никакого представления ни о величии, ни о грозной красоте этого зрелища, ни о том необъятно увлекательном чувстве необычности, которое поражает зрителя» [57, с. 148]. Эти примеры ярко иллюстрируют романтическую идею о связи ужасного и возвышенного.

Герои Э. По не просто наблюдатели событий и явлений, они втянуты в водоворот событий, которые несут угрозу их жизни. Эта опасность мобилизует все силы героев, физические и духовные, и они перед лицом смерти лишаются страха перед ней: «В этот миг в душу мою сошел непонятный покой» [57, с. 28]. Благодаря этому спокойствию их разум освобождается от панического страха, герои начинают искать путь к спасению.

Герой новеллы «Рукопись, найденная в бутылке» находит в себе силы противостоять опасности в отличие от тех, кому отказало мужество: «Каким чудом я избежал гибели, решительно не понимаю. Я был совсем оглушен, а когда очнулся, оказался стиснутым между ахтер-штевнем и рулем. С трудом поднявшись на ноги, я дико огляделся, и в первую минуту мне показалось, что мы попали в сферу прибоя: так бешено крутились громадные валы. Немного погодя я услышал голос старого шведа, который сел на корабль в минуту отплытия из Батавии. Я отозвался, крикнув изо всех сил, и он кое-как пробрался ко мне. Вскоре мы убедились, что, кроме нас двоих, никто не пережил катастрофы» [57, с. 128].

В новелле «Колодец и маятник» герой оказался заключенным в совершенно темной комнате, полной смертельных ловушек: бездонный колодец, в котором погибли предыдущие узники, острый маятник, который мог разрезать привязанного узника, раскаленные стены, которые сжимались и неминуемо бы стали причиной мучительной смерти узника. Но его самообладание, наравне с везением, трижды спасли ему жизнь. За несколько взмахов маятника, отделяющих его от гибели, герой «исполняется ясным спокойствием отчаяния» и «впервые» начинает думать. Именно это дает ему шанс на спасение жизни: «Едва успел я снова опустить голову, и в мозгу моем пронеслось то, что лучше всего назвать недостающей половиной идеи об избавлении, о которой я уже упоминал и которой первая часть лишь смутно промелькнула в моем уме, когда я поднес еду к запекшимся губам. Теперь мысль сложилась до конца, слабая, едва ли здравая, едва ли ясная, но она

сложилась. Отчаяние придало мне сил, и я тотчас взялся за ее осуществление [57, с. 178].

Героям Э. По свойственно стремление к познанию, иногда даже ценой собственной жизни. Так, герой новеллы «Рукопись, найденная в бутылке» перед смертью пишет: «Постичь весь ужас моих ощущений, пожалуй, совершенно невозможно; однако страстное желание проникнуть в тайны этого ужасного края превосходит даже мое отчаяние и способно примирить меня с самым страшным концом. Мы, несомненно, быстро приближаемся к какому-то ошеломляющему открытию, к разгадке какой-то тайны, которой мы ни с кем не сможем поделиться, поскольку заплатим за нее своей жизнью» [57, с. 32]. Об этом же сожалеет герой, спускающийся на шхуне в Москестрем: «Меня тянуло проникнуть в его глубину, и мне казалось, что для этого следует пожертвовать жизнью. Я только очень жалел о том, что никогда уже не смогу рассказать оставшимся на суше старым товарищам о тех чудесах, которые увижу» [57, с. 154].

Живописность водоворота Москестрем и других стихий в новеллах Э. По является величественной и несущей угрозу. Совершенно другая живописность пейзажа представлена в новелле «Элеонора». Долина Многоцветных Трав – земной рай, Шангри-Ла, она спрятана от окружающего мира за грядой гор: «Берега реки и серебристых ручейков, впадавших в нее извилистыми лентами, и промежутки между берегом и каменистым ложем реки, и вся долина до опоясывавших ее гор, были одеты нежной зеленой травой, густой, короткой, ровной, издававшей запах ванили и так нудно украшенной желтыми лютиками, белыми маргаритками, пурпурными фиалками и рубиново-красными лилиями, – что эта беспримерная красота говорила нашим сердцам о любви и славе Божией» [57, с. 104].

Атмосфера повествования, которая создается описанием этого пейзажа, кардинально отличается от описания неистовых стихий, но именно благодаря такому описанию достигается контраст между настроением райской долины и последующим мрачным состоянием, вызванным смертью возлюбленной: «Там

и сям по долине возвышались, подобно призракам, группы фантастических деревьев; их тонкие стволы не стояли прямо, но грациозно изгибались к свету, озарявшему в полдень центральную часть долины. Их кора, нежная – только щеки Элеоноры были еще нежнее – и гладкая, пестрела яркими оттенками серебра и черного дерева, так что, если бы не изумрудная зелень листьев, которые свешивались с их вершин длинными гирляндами, играя с ветерком, – их можно бы было принять за колоссальных сирийских змей, воздающих почести своему владыке Солнцу» [57, с. 106].

Яркость красок и живописность пейзажа этой долины сравнима со сказочно-романтическим видом поместья Арнгейм из одноименной новеллы: «Ладья проскальзывает между ними и начинает неудержимое нисхождение в обширный амфитеатр, полностью опоясанный лиловыми горами, чьи подножья омывает серебристая река. И разом является взору Арнгеймский Эдем. Там льется чарующая мелодия; там одурманивает странный, сладкий аромат; там сновиденно свиваются перед глазами высокие, стройные восточные деревья; там раскидистые кусты, стаи золотых и пунцовых птиц, озера, окаймленные лилиями, луга, покрытые фиалками, тюльпанами, маками, гиацинтами и туберозами, – длинные, переплетенные извивы серебристых ручейков, и воздымается полуготическое, полумаавританское нагромождение, волшебно парит в воздухе, сверкает в багровых закатных лучах сотнею террас, минаретов и шпилей и кажется призрачным творением сильфид, фей, джиннов и гномов» [57, с. 109].

Пейзажи украшены россыпями цветов, похожих на драгоценные камни. В описании пейзажей автор активно использует эпитеты и метафоры: река сравнивается с «хрустальной влагой», цветы с «потокотом рубинов, сапфиров, опалов и золотых ониксов»; трава уподобляется бархату и изумруду, а речная галька подобна жемчужинам [57, с. 112].

Долина Многоцветных Трав является символом любви. Эта долина приобретает еще более очаровательный вид с возникновением любви к Элеоноре. В этой долине произрастают удивительные цветы, распускающиеся

на деревьях, «которые раньше никогда не цвели», она полна птиц и рыбы, сюда прилетают даже фламинго. Вместо белых маргариток в траве распускаются рубиново-красные асфодели, являющиеся символом страсти. Этот же цветок известен и как цветок смерти. О нем повествуют древнегреческие мифы, о нем упоминает Гомер. Все это создает атмосферу хрупкости прекрасного мира, красоты, которая находится под угрозой смерти.

И действительно долина изменяется, когда Элеонора умерла: птицы и рыбы покинули долину, река умолкла, а на месте асфоделей выросли «вечно отягощенные влагой» черные фиалки – как символ вечной печали [57, с. 118].

Таким образом, роль пейзажей Э. По необыкновенно важна. Эти романтические, нереальные пейзажи больше напоминают мечту, чем реальную местность. Пейзажи призваны оттенять или контрастировать с событиями, происходящими в жизни героя. Они либо так же готичны и мрачны, как и само действие, либо своей неземной красотой подчеркивают трагедию, ожидающую героя или уже свершившуюся в его жизни.

Еще одной особенностью творчества Э. По является исключительность ситуаций, в которые попадают герои, и яркая индивидуальность самих героев и их характеров. Эта черта присуща и романтизму, и традиции готического романа. Во многих рассказах герой осознает особенности своего характера: в «Элеоноре» герой «отмеченный силой фантазии и пыланием страсти» [57, с. 88]; в «Сердце-разоблачителе» и в «Падении дома Ашеров» герой владеет сверхчувствительностью, в «Беренике» для героя-затворника реальная жизнь воспринималась как видение, а безумную фантазию он воспринимал как реальность.

Еще большей индивидуальностью в творчестве Э. По наделены женские образы. Это четко прослеживается в его новеллах «Береника», «Морелла», «Лигейя», «В смерти – жизнь», «Овальный портрет», «Падение дома Ашеров». Одним из ведущих мотивов творчества Э. По является смерть любимой женщины. Это связано как с обстоятельствами жизни самого писателя (он потерял мать и мачеху, ставшую ему второй матерью, умерла его юношеская

любовь Джейн Стенард и наконец – кузина и жена Вирджиния), так и с его собственной теорией, которую писатель излагает в эссе «Философия творчества»: «Я спросил себя: из всех печальных сюжетов, какой сюжет самый печальный, по *общему* понятию всего человечества? – Ответ был очевиден: – Смерть. А когда, – сказал я самому себе, – этот самый печальный сюжет бывает самым поэтичным? – На основании всего мною прежде сказанного легко отгадать ответ: – Тогда, когда он тесно связан с красотой. Итак, бесспорно, что *смерть прекрасной женщины* есть самый поэтический сюжет в целом свете, и в равной степени несомненно, что уста любящего человека будут наиболее пригодны для развития подобной поэмы [59, с. 288].

Женщины в новеллах Э. По, согласно традиции романтиков, описаны как уникальные и необычные: Элеонора – «красотой подобна серафиму, искренна и невинна» [57, с. 88]; Береника – «красота невыразимая, волшебница», «эльф в зарослях Арнгейма», «хлещущаяся в ручьях наяда» [57, с. 97]; Морелла – «дочка небес и смерти» с тонкими полупрозрачными пальцами, тихим музыкальным голосом, «мягким блеском печальных глаз» и недюжинной силой разума [57, с. 35–36]; молодая жена художника из новеллы «В смерти – жизнь» – «дева редкой красоты, столь же очаровательна, сколь исполненная веселья, вся – сияние и улыбка» [57, с. 163]. Самым сильным и совершенным является образ Лигейи, чью красоту Эдгар По сравнивает с «сиянием опиумных бредов», она женщина очаровательная, страстная, чрезвычайно умная, наделенная невероятной волей к жизни.

В новеллах всех этих женщин преследует смертельная болезнь, чаще всего не вполне понятная и без точного диагноза. У Береники и леди Мэдилейн из новеллы «Падение дома Ашеров» – одна из форм эпилепсии, у других – туберкулез. С началом болезни связан роковой момент смены настроения повествования и жизни героев: «Радость неожиданно превращалась в ужас и воплощение красоты становилось воплощением безобразного» [57, с. 35]. Еще больший ужас ощущает герой, когда его любимая дочь постепенно становится похожей на ту, которую он похоронил: «День за днем я находил в дочери новые

черты подобия матери, скорбной и мертвой» [57, с. 35]. Героя пугает знакомая улыбка, тот же взгляд, внешность, голос, и главное – «слова и выражения мертвой на устах любимой и живой пробуждали одну навязчивую мысль и ужас – не умирающего червя!» [57, с. 37]. Героини новелл Э. По слишком прекрасны, чтобы жить. Прекрасное под пером писателя превращается в ужасное – в смерть.

Болезнь часто используется писателям в качестве завязки сюжета, как отправная точка патологических изменений всего в сознании персонажей. С этой же целью, кроме упомянутых эпилепсии и туберкулеза, автор использует многочисленные варианты болезней психической природы – от акцентуации характера до фобифобии (боязнь страха), острого алкогольного психоза и паранойи («Элеонора», «Падение дома Ашеров», «Черный кот», «Береника», «Сердце-обличитель»).

Особая вариация темы болезни – эпидемия. Эта тема представлена в новеллах «Король Чума» и «Маска Красной смерти». Здесь чума является символом неизбежности смерти, от которой нельзя спрятаться за стенами замков и дворцов, которую не отсрочишь пирами и маскарадами: «...и над всем безраздельно воцарились Мрак, Гибель и Красная смерть» [57, с. 169].

Творческий метод Эдгара По многообразен и многофункционален. Его готическая проза стала классикой, а он сам стал одним из признанных мастеров ужаса в мировой литературе. Одним из наиболее ярких примеров реализации его творческого метода является новелла «Сердце-обличитель». В ней нет ни одного выражения, которое бы не служило напряженному движению сюжета. Динамичность повествования усиливается еще больше из-за манеры рассказа, имитирующей речь психопата – повторение слов, фраз, повышение тона, что видно по большому количеству восклицательных знаков. Не менее важным являются и наличие многочисленных заверений в нормальности: «Правда! Я расстроен – даже очень расстроен, просто ужасно, таким уж родился; но как же можно называть меня безумным?.. Я слышал все, что происходило на небе и на земле. Я слышал многое из того, что происходило в аду. Какой я после этого

сумасшедший? Слушайте же! И обратите внимание, насколько разумно, насколько благоразумно могу рассказать все от начала и до конца» [57, с. 182].

Автор акцентирует на одном объекте – на нем концентрируется возбужденное внимание рассказчика. В новелле «Сердце-обличитель» – это глаз с бельмом, из-за которого преступник и убивает старика. В новелле «Береника» – это зубы девушки, которые становятся навязчивой идеей Эгея. Глаз присутствует и в новелле «Черный кот», в которой герой вырезает коту один глаз. В новелле «Прыг-скок» зубы и их скрежет – это символ мести карлика жестокому королю, оскорбившему девушку, в которую карлик был влюблен.

Напряженность, сохраняющаяся на протяжении всей новеллы «Сердце-обличитель», резко возрастает перед самой кульминацией. Писатель создает атмосферу напряженности и ужаса, описывая безуспешные попытки убийцы отвлечь свое внимание от доносящегося из подвала стука: «Но звук рос неизбежно». Пугающий стук становился «все громче – громче – громче!» Автор каждое предложение делает восклицательным, подчеркивая напряжение. Повторение стука становится все чаще и чаще, напоминая стук сердца: «Они слышали!.. они подозревали!.. они знали!.. они развлекались моим ужасом!.. Громче! Громче! Громче! Громче!..» [57, с. 186].

Повторение слов и фраз – испытанное средство создания атмосферы напряженности, оно часто использовалось в готической литературе с целью нагнетания психологического напряжения. Подобные пунктуационно-интонационные приемы – повторы слов, длинные тире и восклицательные знаки писатель использует для усиления напряжения перед кульминацией и в других новеллах: «Рукопись, найденная в бутылке», «Лигейя», «Падение дома Ашероу». В последней новелле – это финальный разговор безумного Ашера с самим собой, раскрывающий его ужасную тайну: «Теперь слышишь?.. Да, слышу, давно уже слышу. Долго... долго... долго... сколько минут, сколько часов, сколько дней я это слышал... и все же не смел... о я несчастный, я трус и ничтожество!.. я не смел... не смел сказать! Мы похоронили ее заживо! Разве я

не говорил, что чувства мои обострены? Вот теперь я тебе скажу — я слышал, как она впервые еле заметно пошевелилась в гробу. Я услышал это... много, много дней назад... и все же не смел... не смел сказать! А теперь... сегодня... ха-ха! Этелред взломал дверь в жилище пустынного, и дракон испустил предсмертный вопль, и со звоном упал щит... скажи лучше, ломались доски ее гроба, и скрежетала на петлях железная дверь ее темницы, и она билась о медные стены подземелья! [57, с. 122].

Такая эмоциональная речь играет важную роль, заставляя читателя воспринимать описываемое глазами и чувствами главного героя, ассоциировать себя с ним, испытывать ужас вместе с ним. Писатель исследует чувство страха изнутри, передает его через психическое восприятие не только героя, но и читателя.

Не внешнее описание ужасного, а передача ощущения ужаса – вот что производит столь большое впечатление в новелле «Колодец и маятник». В этой новелле Э. По создает чрезвычайно выразительное изображение состояния сознания человека в смертельной опасности, когда он наблюдает неумолимое движение маятника смерти: «Вниз – все вниз сползал он. С безумной радостью я противопоставлял скорость взмаха и скорость спуска. Вправо – влево – во всю широту! – со скрежетом пекла к моему сердцу, крадясь, как тигр! Я то хохотал, то рыдал, уступая смене своих порывов. Вниз, непрерывно, неумолимо вниз! Я задыхался и умирал от каждого его разлета. У меня все обрывалось внутри от каждого взмаха. Мои глаза провожали его в сторону и вверх с бессмысленным пылом полного отчаяния» [57, с. 128].

Новелла «Колодец и маятник» непривычна своим оптимистическим финалом: в отличие от других произведений Э. По сохраняет жизнь своему герою благодаря внезапному появлению французского генерала Лассалья, открывшего темницу и спасшего обреченного узника. Оптимистические финалы у Э. По встречаются только в сатирических и детективных новеллах, для готических рассказов такая развязка не характерна. Исключениям являются

новеллы «Элеонора» и «Колодец и маятник», финал которых условно можно назвать счастливым.

Ужасное в новеллах Э. По также изображается в виде безобразного – описания эпидемии средневековой лондонской чумы, названной «красной смертью» по аналогии с «черной смертью» – пандемией бубонной чумы в Европе в XIV веке. Созданная им атмосфера близка к ужасам готических романов: «Повсюду стоял удушливый ядовитый запах, и в мертвенно-бледном свете, излучавшем губительный воздух даже в самую темную ночь, можно было увидеть то там, то здесь... разлагавшийся труп ночного грабителя, догнанный рукой чумы...» [57, с. 41–42]. Этот фрагмент из новеллы «Король Чума» перекликается с подобной сценой из близкой по тематике новеллы «Маска Красной смерти»: «Неожиданное головокружение, болезненные судороги, потом со всего тела начинала сочиться кровь – и приходила смерть» [57, с. 165].

Иную трактовку получило уродливое в новелле «Прыг-скок», где оно воплощается в образе карлика-уродца, придворного шута. Внешней уродливости и физической немощи противопоставляются чувство справедливости, которое порождает желание наказать зло. Ему также противопоставлено внутреннее, духовное уродство короля. Король, желая посмеяться над карликом, которого из-за уродства прозывали Лягушонком, заставил его выпить, зная, что тот не выносит вино. А когда девушка Трипетта попыталась заступиться за карлика, то король оттолкнул девушку и выплеснул вино ей в лицо. Планируя месть, карлик подготовил костюмы для короля и его свиты, в которых они должны были явиться на бал-маскарад. Намазав их дегтем и обваляв в пеньке, что должно было походило на костюм орангутанга, карлик затем их поджег факелом, а поскольку они были связаны цепью, то спастись не смогли. А карлик скрылся через люк в потолке со словами: «Я шут – и это моя последняя шутка» [57, с. 115].

На создание атмосферы страха влияют обстоятельства действия: во многих новеллах действие происходит или ночью, или в темных помещениях.

Погружение сцены действия во тьму – характерная деталь готических романов: «Там, где мало можно увидеть, больше остается на долю воображения» [47, с. 58]. Тьма в таких произведениях подчеркивается небольшим источником света, который выхватывает из нее один объект, обращая на него внимание читателя: лунный свет, струящийся вдоль черных стен Москестрема до самой его бездны; одинокий луч фонаря, выхватывающий из тьмы слепой глаз старика в «Сердце-обличителе».

Классическим сюжетом готического романа Эдгаром По пользуется лишь в своей ранней новелле «Метценгерштейн». Здесь представлено типичное для готических историй место действия – мрачный старинный замок, присутствуют мотивы родового проклятия, семейной вражды, тайных грехов молодого героя, мотивы перевоплощения души умершего в коня ради последующей мести. Присутствует и готический сюжет – тайна, начинающаяся с легенды и разгадывающаяся в конце произведения.

В еще одном из шедевров Э. По – рассказе «Падение дома Ашеров» – также местом действия выступает старинный замок. Его описание целиком совпадает с готической традицией: покрытые лишайником и плесенью древние стены, «белые мертвые стволы», таинственный камыш. И все это отражается в темных водах озера. Погода и время года также передают настроение рассказа: день – осенний и пасмурный, воздух – словно «насыщенное духом тление», над озером – свинцово-серые испарения. Замок выполняет не только роль места действия, писатель превращает его в символ, связанный с судьбой его хозяина Родерика Ашера. Замок только с первого взгляда кажется нетронутым временем, даже деревянную утварь «долгие годы не тревожило ни одно дуновение извне». Но по всему фасаду зигзагом проходит едва заметная трещина, которая впоследствии приведет к разрушению дома: «Только очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера» [57, с. 76–78]. Так и разум Родерика Ашера выглядит

целостным, но на самом деле в нем тоже есть трещина, символизирующая начало распада личности.

Согласно традициям готической литературы после первого этапа развертывания пространства и углубления внутрь здания, прохождения сквозь анфиладу комнат, ходов и подземелий, обычно главный герой оказывается замкнутым. И с этого момента разворачивается второй этап – погружение героя в пространство своего сознания. Именно так развивается сюжет в новеллах «Бочонок амонтильядо» и «Колодец и маятник». В «Лигейе» замок заменяет старинное аббатство, в одной из комнат которого запирается герой.

Тема погружения присутствует и в сюжете новеллы «Низвержение в Мальстрем», где герой углубляется в водоворот, подобно тому как другие герои погружаются в лабиринты старинных строений. В «Падении дома Ашеров» погружение в пространство сознания разворачивается одновременно с проникновением в пространство здания.

Для произведений Э. По характерно смещение акцента из ужаса внешнего на ужас внутренний, который имеет не только сверхъестественную, но и психологическую природу. Трудно определить степень реальности сцены, в которой главный герой «Черного кота» на стене дома «увидел на белой поверхности что-то вроде барельефа, изображавшего огромного кота» [57, с. 261]. Было ли это изображение реальным или это просто галлюцинация? Действительно ли в новелле «В смерти – жизнь» портрет пугал героя своей реалистичностью или показалось это ему под действием опиума: «Я бросил на него беглый взгляд и поспешно закрыл глаза. Сперва я и сам не понял, отчего так поступил. Но потом, лежа со смеженными веками, начал мысленно искать причину, которая заставила меня зажмуриться. Видно, то был невольный порыв, стремление выиграть время и поразмыслить... удостовериться, что зрение меня не обмануло... успокоить и обуздать воображение, чтобы затем посмотреть взглядом более твердым и трезвым» [57, с. 261]. Так же тяжело определить, вселялась ли душа Лигейи в тело Ровены или опять же это был лишь опиумный сон? Действительно ли убийца из новеллы «Сердце-

обличитель» имел настолько острый слух, что слышал биение сердца старика, или это были галлюцинации умалишенного? Эти двусмысленности еще больше усиливают таинственность сюжетов.

Портретная характеристика Родерика Ашера, сознание которого исследует Э. По, несет в себе те же потусторонние черты, что характерны и для других его персонажей, находящихся на пороге смерти: «мертвенная бледность», «сверхъестественный блеск глаз». Подобным образом описаны и Морелла, Лигейя и Береника. В отличие от Метценгерштейна, несущего на себе печать родового проклятия, Ашер сам себе адресует проклятие: «Я знаю – рано или поздно придет время, когда я сразу потеряю и ум, и жизнь в схватке с этим мрачным привидением – страхом» [57, с. 80–81].

Историю безумия Ашера писатель раскрывает в связи с его творчеством: «Все было озарено потусторонним отражением некоей страстной, безудержной отрешенности от всего земного». Его музыка – погребальные песни, его картины – загадочны и непонятны: «Если удалось когда-то человеку выразить красками на холсте чистую идею, этим человеком был Родерик Ашер» [57, с. 82]. Автор пишет, что его картины своей фантазмагоричностью превосходили даже визионерскую живопись Фюссли, которая предшествовала эпохе готического романа, культивировавшего связь с потусторонними и магическими силами, с изображениями фантастического мира снов и кошмаров. Наиболее ярко душевное состояние Ашера выражено в его песне «Обитель привидений» – о Короле-уме, низверженном духами зла.

Характерным для готического романа элементом является тайна, скрытая в психике Ашера: исходя из того, что они с сестрой близнецы и их души созвучны, он подозревает, что сестра еще жива. Финальная сцена новеллы происходит в бурную ночь, которая «бурная, но удивительно прекрасная» [57, с. 87]. Сообразно идеям готического романа состоянию души героя соответствует состояние природы. Писатель прибегает к интересному и эффектному приему параллелей: рассказчик читает роман, и звуки, упомянутые в нем, повторяются в реальности – они доносятся из подземелья.

Тайну Ашера автор раскрывает в его финальном монологе, и напряженность момента еще больше обостряется речью безумца, его разговором с самим собой: «О, куда мне бежать? Везде она меня настигнет! Ведь она спешит ко мне с укором — зачем я поторопился? Вот ее шаги на лестнице! Вот уже я слышу, как тяжело, страшно стучит ее сердце! Безумец! — Тут он вскочил на ноги и закричал отчаянно, будто сама жизнь покидала его с этим воплем: — Безумец! Говорю тебе, она здесь, за дверью!» [57, с. 90].

После раскрытия тайны Ашер гибнет вместе со своей сестрой и домом, который разрушился подобно разуму его хозяина. «Новелла читается как иносказание распада личности, в которой интеллектуально-духовное начало получило однобокое, болезненное развитие в ущерб физическому, — писал Г. Злобин в предисловии к сборнику новелл По. — Дух, оторванный от тела, не может выжить» [58, с. 11]. Сочетая в себе эстетику готической литературы с искусной техникой создания ужасного, новелла «Падение дома Ашеров» является одним из шедевров творчества Э. По и готической литературы в целом.

Выводы к разделу 2

Погружение в сознание персонажа – тема, которую Э. По очень широко использует в своих новеллах, описывая всевозможные измененные состояния психики:

1) «пограничная ситуация» перед лицом смерти, которая освобождает героев от страха перед смертью и дает им возможность найти путь к спасению («Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрем», «Колодец и маятник»);

2) психологические и психические отклонения, являющиеся первопричиной ужасных событий или преступлений, которые затем заставляют преступника сознаться в содеянном («Падение дома Ашеров», «Береника», «Сердце-обличитель», «Черный кот»). Эдгар По исследует феномен «духа спора», вызывающего у человека необъяснимое желание заявить о своем преступлении, даже не являясь подозреваемым;

3) алкогольное опьянение («Черный кот») и наркотическое опьянение («Лигейя», «В смерти – жизнь»). Опиум упоминается еще в нескольких новеллах Э. По («Тайна Мари Роже», «Герцог де Л'Омлет», «Падение дома Ашеров», «Рукопись, найденная в бутылке»). Опиум символизирует для писателя желание отрешиться от жизни, забыться, получить новые ощущения, недоступные в повседневной жизни. Этот символ у него более утончен, чем алкоголь, в чем прослеживается связь с произведениями Шарля Бодлера («Искусственный рай») и Оскара Уайльда, чей герой Дориан Грей искал забвение именно в опиуме.

Особенностью творчества Э. По является исключительность ситуаций, в которые попадают герои, а также самих героев и их характеров. Еще большей исключительностью в творчестве Э. По наделены женские образы («Береника», «Морелла», «Лигейя», «В смерти – жизнь», «Овальный портрет», «Падение дома Ашеров»). Ведущий мотив творчества Э. По – смерть любимой женщины.

РАЗДЕЛ 3

«ОВАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ» КАК ЯРКИЙ ПРИМЕР ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ Э. ПО

В творчестве Э. По можно выделить несколько центральных тем, в которых наиболее ярко проявились его эстетические взгляды, среди которых основное место занимает тема жизни и смерти. Именно в готических новеллах наиболее полно отразилась своеобразная эстетика творчества писателя. Основа этой эстетики – глубокое и специфическое восприятие смерти. Зловещая фигура смерти, постоянно стоящая за спиной поэта, является символом не только завершения жизни, но и страданий, и боли. Поэтому категория ужасающего у Эдгара Аллана По неразрывно связана с его особым личностным восприятием смерти. Ужасное для Э. По – не потусторонний ужас, оно находится во внутреннем мире человека, оно формирует боль и страдания от дисгармонии и утрат.

Вместе с тем, эстетика писателя в некотором смысле оптимистична, потому что смерть для него не всегда означает безвозвратное окончание всего, что мы видим в новелле «Овальный портрет». Возможную идею новеллы автор увидел в картине своего друга Томаса Салли – девушка держит в руке медальон, цепочка которого окружает ее шею. Другим источником вдохновения для писателя могла стать картина Тинторетто (1518–1594), написавшего картину мертвой дочери.

В «Овальном портрете» По создал увлекательную историю о художнике, который уничтожает все вокруг своей всепоглощающей страстью к работе. В новелле Эдгар По рассказывает о художнике, который писал портрет своей прекрасной жены, не замечая того, что она слабеет с каждым его движением кисти. Когда художник закончил свою картину, то заявил, что она, по сути, и есть сама жизнь. В конце он находит свою жену мертвой, потому что вся ее жизнь и энергия перетекли в холст.

Первый вариант новеллы назывался «Жизнь в смерти» («Life in Death») и

был опубликован в 1842 году. Он несколько длиннее последней версии. В ней есть несколько дополнительных фрагментов, раскрывающих предысторию повествователя и обстоятельства его ранения, а также фрагмент употребления им наркотиков для уменьшения боли. Некоторые литературоведы допускают, что автор решил отказаться от этих частей из-за их разорванности с основным сюжетом или для того, чтобы у читателя не возникло мнения о том, что рассказ – плод наркотических галлюцинаций. Окончательная версия под названием «Овальный портрет» была опубликована в 1845 году в «Broadway Journal».

Первый из известных переводов новеллы на русский язык был опубликован в журнале «Русское богатство» в 1881 году. Позже эта новелла была переведена неоднократно на русский язык. Большинство переводчиков брали за основу сокращенный вариант новеллы, однако многие заимствовали эпиграф и другие элементы из «Жизни в смерти».

Характерной особенностью новелл Э. По является их загадочность. Автор создает настроение таинственности, недосказанности, которые не поддаются логическому объяснению, описывает загадочные последствия, не упоминая причин. Для этого он использует традиционные для готики и романтизма художественные приемы. Мир готических новелл Эдгара Аллана По населен призраками, в них господствует атмосфера страха и тления.

Действие новеллы «Овальный портрет» происходит в старом заброшенном замке, который «...был мрачен и величав... убранство здесь было богатое, но старинное и обветшалое...» [57, с. 123]. Все убранство комнаты, где находился безымянный герой новеллы, изображено с особым настроением таинственности и загадочности, которая возникает с первых слов. Начало новеллы довольно прозаично: герой был ранен и болен, его слуга нашел ему пристанище в безлюдном заброшенном замке. Болезнь не отпускала героя, он страдал от лихорадки, поэтому вынужден был принимать опиум, чтобы как-то облегчить свои страдания. Об этом повествует первая часть новеллы, больше похожая на вступление. Сама же новелла состоит из двух разных по размерам

частей.

Писателю не интересна интрига, его привлекает другое – течение мыслей, его интересуют «не обстоятельства, а философия обстоятельств, не предметы, а тени предметов» [57, с. 123]. Все это мы видим в новелле «Овальный портрет». Фантазия Э. По направлена на создание чувства сверхъестественного и таинственного. Читатель с самого начала новеллы напряженно ожидает появления этого сверхъестественного, и автор постепенно подводит читателя к его воплощению.

Изображение потустороннего весьма традиционно для творчества Эдгара По. Его герой принимает опиум, и его сознание подходит к пограничному состоянию, а игра света от пламени зажженных свечей представляет перед ним портрет в овальной и позолоченной раме. Именно этот момент можно определить как кульминацию действия, потому что завязкой стало принятие героем опиума, вследствие чего он становится наиболее готовым воспринимать необычное.

На портрете изображен характерный для героинь писателя облик прекрасной девушки, красота которой кажется сверхчеловеческой, прозрачной, небесной. «Живопись представляла верх совершенства, – пишет автор. – Но не образцовое исполнение, не божественная прелесть лица потрясли меня так внезапно и так могущественно» [57, с. 124]. Мастерство художника было настолько искусно, что героя напугал портрет, который показался ему слишком живым. Плечи, бюст и голова девушки будто выступали из тени, казалось, что она смотрела на героя новеллы из иного мира: «Я убедился, что очарование картины заключалось в совершенной жизненности выражения, которое в первую минуту поразило меня, а потом смутило, подавило и ужаснуло» [57, с. 124].

Во второй части новеллы читатель узнает историю создания портрета – таинственную и пугающую. В этой же части преподносится и главная идея новеллы об огромной силе искусства, способного увековечить и обессмертить: «Волшебство заключалось в необычайном живом выражении, которым я был

сперва изумлен, а под конец и смущен, и подавлен, и испуган. У меня не стало больше сил видеть печаль, таившуюся в улыбке полураскрытых губ, и неподдельно яркий блеск пугливо расширенных зрачков» [57, с. 124].

Портрет появился перед глазами героя живым и подлинным, более правдоподобным, чем окружавшая его действительность. Изображенное мы воспринимаем глазами безмянного героя и через призму его сознания, погруженного в пограничное состояние сознания из-за лихорадки и опиума. Именно в этой части новеллы проявляется элемент автобиографичности – известно, что писатель и сам нередко курил опиум, поэтому симптомы этого состояния ему были достаточно знакомы.

Ужасное в новеллах По имеет не потустороннее происхождение, источник его ужасов прячется внутри самого человека, они проявляются под действием фантазии, болезней, наркотиков. В этом отличие «готических ужасов» Э. По от произведений европейских романтиков.

В «Овальном портрете» мы видим не проявление загробного в мире людей, а отзвуки катастрофы сознания. Иллюзия достоверности, подкреплённая повествованием от первого лица, не означает, что автор верит в реальность происшедшего – он оставляет нам возможность самим разгадать тайну происшедшего. Неизвестность и загадочность, очерченные в начале новеллы, к ее финалу приобретают масштаб и особое звучание. Страшное автор использует для того, чтобы ввести читателя в состояние ужаса и вынудить его столкнуться с миром вечного. Этому столкновению в новелле «Овальный портрет» посвящена вторая часть.

Эта часть новеллы значительно меньше первой и представляет собой род вставной истории, новеллы в новелле, которая органично сочетается с общей канвой повествования. В ней реализован характерный для писателя принцип раскрытия сути произведения и авторского замысла в финальной части, когда последний абзац является ключом ко всему произведению. Герой очарован и напуган появлением живого портрета, он «торопливо перелистал томик с описаниями картин» и прочел загадочные строки описания этого портрета и

истории его создания.

Художник, «уже нашедший невесту в своем искусстве», безгранично любил свое искусство, и его молодая жена чувствовала в искусстве «свою соперницу». Она пугалась палитры, кистей и полотна, которые отнимают у нее ее возлюбленного. Но самое страшное для нее было впереди: «Ужасным ударом было для новобрачной услышать, что художник желает снять портрет даже со своей молодой жены» [57, с. 125]. Но ее послушность не позволила ей воспротивиться, и она кротко позировала, сидя «целые недели в высокой темной башне, где свет только сверху струился на бледное полотно» [57, с. 125].

Объятый своими идеями и страстью запечатлеть на полотне красу своей супруги, художник не видел и не хотел видеть, что «свет, так зловеще озарявший уединенную башню, губил здоровье и душу его молодой жены, что она таяла на глазах всех, и только он один не замечал этого» [57, с. 126]. Очевидно, рукой художника двигала любовь, которая позволила ему перенести на полотно не только красоту своей любимой, но и ее жизнь. Удивительным сверхъестественным способом, сам того не заметив, он отнял земную жизнь любимой и подарил ей вечную юность на картине: «Краски, которые он набрасывал на полотно, сбегали с лица той, которая сидела подле него» [57, с. 127].

Те, кто мог видеть этот портрет, восторгались его чудесным сходством с оригиналом, но, когда портрет становился все краше, лицо молодой жены, на которое художник уже не смотрел, становилось все безжизненней: «И вот, последний мазок сделан, последний штрих положен, и на мгновение художник остановился, очарованный своим творением, но в ту же минуту, еще не отрывая глаз от портрета, затрепетал, побледнел, и ужаснулся, и, воскликнув громким голосом: – Да это сама *жизнь*, – быстро обернулся, чтобы взглянуть на свою возлюбленную, – *она была мертва!*» [57, с. 128]. В увековеченный на полотне образ прекрасной женщины ушла вся жизнь любимой художника, с которой был написан этот портрет.

Выводы к разделу 3

В этой новелле представлена сквозная для творчества Э. По идея ужаса одинокой души, дисгармония разума и чувства, выраженная в типичном для автора противопоставлении жизни и смерти, любви и искусства, а также идея неотступной смерти, которая всегда рядом. Эта обреченность тоже иллюзорна, поскольку красота жены, изображенная на портрете, не может исчезнуть, она бессмертна, потому что подарена небом, как и искусство, побеждающее смерть.

В этом заключается парадоксальный смысл новеллы: смерть, победившая в быстротечном телесном мире, проиграла бой с нетленным миром искусства. Эта же тема позднее проявится в рассказе О. Бальзака «Неведомый шедевр» и ряде стихотворений Ш. Бодлера. А идея взаимосвязи реальности с ее воплощением на картине была развита О. Уайльдом в его «Портрете Дориана Грея» и Н. Гоголем в его повести «Портрет».

ВЫВОДЫ

Готическая литература, зародившаяся во второй половине XVIII века, прошла за время своего развития долгий путь. Она создала свои традиции, свою тематику и свой художественный язык. В данной работе мы определили основные художественные и жанровые особенности готической литературы, исследовали изменение ее традиций в XIX веке, а также проанализировали основные категории эстетики готической литературы.

Готическая литература возникла в Великобритании в русле всеобщего культурного явления предромантизма. Ее характерной чертой стало изображение сверхъестественных ужасов, таинственных приключений, фантастики и мистики, которая призвана вызывать у читателя чувство ужаса. Соответственно произошло и изменение значения самого термина «готический», который первоначально ассоциировался исключительно со средневековой эпохой и ее культурой. Писатели XVIII и XIX века наполнили этот термин новым смыслом, связанным с эстетикой готической литературы.

К эстетическим категориям, которые относятся к понятию готического, принадлежат категории возвышенного, романтического, живописного, ужасного, безобразного и уникального. Атмосфера этих произведений наполнена тайнами, героев часто подстерегает зло как человеческое, так и метафизическое. Упадок, тление – неотъемлемые черты готического антуража. Руины символизируют победу природы над творением человеческих рук, напоминают о бренности всего сущего. События чаще всего происходят в замкнутых помещениях: замках, старинных поместьях, внутри которых находятся или лабиринты, или анфилады комнат, затягивающих и заманивающих в себя героя. Освещение всегда приглушенное, а душевное состояние героя подчеркивается неистовыми порывами ветра, раскатами грома грозой.

К 1820-м годам готический роман в Англии исчерпал свои внутренние возможности и перешел в разряд массовой литературы. Эдгар По стал тем писателем, который обновил готическую эстетику, осовременил ее, выведя на

качественно новый уровень категорию ужасающего в литературе. Не порывая полностью с традициями и канонами жанра готики, Э. По создал на их основе новый тип новеллы, который дал начало «литературе ужасов».

Наиболее яркими его произведениями, которые относятся к готической прозе, являются рассказы «Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрем», «Элеонора», «Сердце-обличитель», «Береника», «Морелла», «Лигейя», «Черный кот», «В смерти – жизнь», «Король Чума», «Маска Красной смерти», «Колодец и маятник», «Метценгерштейн», «Падение дома Ашероу». В них в полной мере воплотились эстетические идеи готической литературы, которые Э. По обогатил своим внутренним опытом и талантом.

Ужасное у Эдгара По – это не столько проявление внешних сил, как это было в предшествующей литературе, а нечто внутреннее, связанное с психикой персонажа или ее расстройством. Развертывание пространства в новеллах Э. По происходит вместе с углублением в сознание героя. Еще одной особенностью героев Э. По стало стремление героев к познанию, иногда даже ценой собственной жизни. Особую роль играет пейзаж в готических новеллах Э. По – он призван оттенять события, происходящие в жизни героя.

Особенной исключительностью у Э. По наделены женские образы. Это четко прослеживается в его новеллах «Береника», «Морелла», «Лигейя», «В смерти – жизнь», «Овальный портрет», «Падение дома Ашероу». Одним из ведущих мотивов творчества Э. По является смерть любимой женщины. Особая вариация темы болезни – эпидемия – представлена в новеллах «Король Чума» и «Маска Красной смерти».

Оптимистические финалы у Э. По встречаются только в сатирических и детективных новеллах, для готических рассказов такая развязка не характерна. Исключениям являются рассказы «Элеонора» и «Колодец и маятник», финал которых условно можно назвать счастливым.

Необычную трактовку получило уродливое в рассказе «Прыг-скок», где оно воплощено в образе карлика-уродца, придворного шута, внешней

уродливости и физической немощи которого противопоставлено духовное уродство короля.

Тайна – характерный для готического романа элемент – лежит в основе большинства готических новелл Э. По. Раскрытие этой тайны может повлечь за собой гибель главного героя, как это случилось с героем новеллы «Падение дома Ашеров». После раскрытия тайны Ашер погибает вместе со своей сестрой и домом, который разрушился подобно разуму его хозяина.

Новеллы Э. По являются исследованиями, основанными на тщательном наблюдении и анализе человеческой психики. На это указывает Ю. Ковалев, отмечая, что произведения Э. По – «настоящие откровения, часто предшествовавшие выводам экспериментальной психологии нашего времени, частично освещая такие стороны, которые и поныне остаются нерешенными проблемами науки» [36, с. 24].

Для готических новелл Э. По характерна особая художественная структура, сюжетная динамика, образная система, характерный способ повествования, эмоциональная установка, исходящая из главного эстетического принципа создания эффекта в новелле: «Не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не должно было быть направлено на осуществление первоначального замысла» [59, с. 290]. Все поэтические приемы и средства, используемые писателем, зависят от этого и вырастают из него.

Готическая традиция, несомненно, оказала большое влияние на творчество Э. По. Но ни одна из его новелл не является копией или подражанием готическим романам, которые предшествовали литературной деятельности Э. По. Он создал качественно новый жанр в русле готической литературы, заменивший устаревший готический роман с его нагромождением ужасного.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акройд П. Последнее завещание Оскара Уайльда. Москва : Наука, 1993. 365 с.
2. Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях О. Уайльда. Ленинград : Нева, 1983. 128 с.
3. Алексеєнко Л. Едгар По – засновник детективу. *Зарубіжна література*. 2002. № 1. С. 7–12.
4. Алексеєнко Л. В. Едгар По. *Зарубіжна література*. 2015. № 2. С. 2–11.
5. Алексеєнко Л. В. Едгар По – «прекрасний демон поезії». *Зарубіжна література*. 2012. № 1. С. 6–12.
6. Аллен Г. Эдгар По / пер. с англ. Силищева С. С. Москва : Деловой центр, 1992. 334 с.
7. Аллен У. Э. А. По. Москва : Художественная литература, 1987. 286 с.
8. Анненский И. Ф. Избранные произведения. Ленинград : Прогресс, 1988. 387 с.
9. Атарова К. Н. Поэзия и правда. *Radcliffe A. The Romance of the Forest. Austen J. Northanger Abbey*. Moscow, 1983. С. 7–28, 443–459.
10. Барыкин В. Е. Эдгар По и его издатели. *Книга. Исследования и материалы*. Москва, 1989. С. 149–167.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва, 1975. С. 234–308.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
13. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Общ. ред., вступ. статья и коммент. Б. В. Мееровского. Москва : Искусство, 1979. 237 с.
14. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы. *Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя :*

- материалы Международной. заочной конференции. Астрахань, 2010. С. 7–14.
15. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Правда, 1986. 230 с.
16. Венгерова З. М. Американская литература. *История западной литературы (1800-1910)* / под ред. Ф. Д. Батюшкова. Москва : Просвещение, 1992. Т. 3. 245 с.
17. Герцык Е. А. Эдгар По. *Новое литературное обозрение*. Москва, 2001. № 6. С. 282–302.
18. Гордеева Л. В. Занурюючись у темні глибини свідомості. *Зарубіжна література*. 1997. № 3. С. 20–24.
19. Горенко Е. П. Может ли ужасное быть веселым? Генетические связи на примере творчества Э. А. По и Н. В. Гоголя. *Русская словесность в школах Украины*. 1999. № 4. С. 50–52.
20. Гроссман Дж. Д. Эдгар Аллан По в России: легенда и литературное влияние / пер. с англ. М. А. Шерешевской. СПб. : Академический проект, 1998. 201 с.
21. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Москва : Художественная литература, 1979. Т.19. 340 с.
22. Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / сборник / отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва : Прима, 2010. 230 с.
23. Жирмунский В. М. Английский предромантизм. *Из истории западноевропейских литератур*. Москва : Правда, 1989. 320 с.
24. Забаева Е. Ю. Эдгар Аллан По и «старшие» русские символисты: проблема рецепции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва : МГПУ, 2011. 18 с.
25. Заблудовский М. С. Э. По. *Литературная энциклопедия* : в 11 т. Москва, 1989. Т. 9. С. 11–17.

26. Зарубежная литература для детей и юношества / под ред. Мещереновой Н. К., Чернявской И. С. Москва : Просвещение, 1989. Ч. 1. 256 с.
27. Злобин Г. Писатели США. Краткие творческие биографии. Москва : Радуга. 1990. 180 с.
28. История зарубежной литературы 19 века / под ред. Н. А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 1991. 236 с.
29. История зарубежной литературы XIX века. Ч. 1. / под ред. проф. А. Дмитриева. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1979. 572 с.
30. История зарубежной литературы XIX века : учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» : в 2 ч. / Н. П. Михальская, В. А. Луков, А. А. Завьялова и др. Москва : Просвещение, 1991. Ч. 2. 380 с.
31. История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / под ред. Я. Н. Засурского, С. В. Тураева. Москва : Просвещение, 1982. 320 с.
32. Кант И. Критика способности суждения. Москва : Искусство, 1994. 367 с.
33. Карасев Л. В. Маятник Эдгара По. *Вопросы философии*. 2005. № 8. С. 82–90.
34. Кашуба Є. І. Едгар По. *Зарубіжна література в середніх навчальних закладах*. 2001. № 1. С. 33–34.
35. Ковалёв Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт : монография. Ленинград, 1984. 296 с.
36. Ковалев Ю. В. Эдгар По. *История всемирной литературы*. Москва : Художественная литература, 1989. Т. 6. С. 571–577.
37. Ковалева О. В. Зарубежная литература XIX века. Романтизм : учебное пособие. Москва : ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век». 2005. 272 с.
38. Колчева Т. В. Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии К. Бальмонта (На основе анализа стихотворения Э. По «The Bells» и перевода К. Бальмонта «Колокольчики и колокола»). *Русский символизм и мировая культура*. Москва, 2004. Вып. 2. С. 68–78.

39. Коноваленко А. Г. Баллады Э. По в переводе В. Брюсова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 18 с.
40. Кортасар Х. Эдгар По – поэт, писатель, критик / пер. Тевлиной Ж. А. *Латинская Америка – America Latina*. Москва, 1999. № 2/3. С. 102–108.
41. Краткий словарь по эстетике : книга для учителя / под ред. М. Ф. Овсянникова. Москва : Просвещение, 1983. 223 с.
42. Крижанівська Н. Л. Образ «Прекрасної жінки» в психологічних новелах Едгара Аллана По. *Сучасний погляд на літературу*. Київ, 2002. № 7. С. 141–149.
43. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / пер. Л. Володарской. *Зверь в подполье*. Москва : АСТ, Люкс, 2005. С. 401–450.
44. Лейзерович А. Поэты США по-русски: Эдгар По и Эмили Диккинсон. *Вестник Online*. 2002. № 9. С. 21–34.
45. Ліскевич-Карпа М. Р. Едгар Аллан По. Комічне і жахливе в новелістиці По. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2011. С. 22 – 23.
46. Логинов С. М. Какой ужас! *На языке мёртвых* / сост. Л. Зданович. Москва, 2000. С. 5–11.
47. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Академический Проект, 2016. 646 с.
48. Лотман Ю. М. Об искусстве: структура художественного текста. СПб. : Искусство, 1998. 704 с.
49. Ляховенко О. В. Таїни душі людської. Урок з позакласного читання у 9 класі за новелою Е. По «Падіння дому Ашерів». *Зарубіжна література*. 2004. № 7. С. 1–15.
50. Михина М. В. Эдгар Аллан По, новеллист, поэт, теоретик, и французская поэзия второй половины XIX века : [влияние Э. По на формирование и развитие символистской поэзии во Франции] : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. 16 с.
51. Назарець В. М. Дерзнувший прикоснуться к тайне бытия. *Відродження*.

- Київ : Либідь, 1994. № 7. С. 35–40.
- 52.Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник. Київ : Наукова думка, 1997. 463 с.
- 53.Невский Б. М. Современная готическая литература. *Мир фантастики*. 2004. № 12. С. 12–18.
- 54.Огняний змії: Українська готична проза ХІХ ст. / упоряд. Ю. С. Винничук. Львів, 2006. 520 с.
- 55.Оден У. Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. Москва : Независимая газета, 1998. 318 с.
- 56.По Э. А. Поэтический принцип. *Эстетика американского романтизма*. Москва : Искусство, 1977. С. 312–378.
- 57.По Э. А. Рассказы / пер. с англ. Москва : Художественная литература, 1981. 351 с.
- 58.По Э. А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе / пер. с англ. Москва : Прогресс, 2000. 460 с.
- 59.По Э. А. Философия творчества. *Эстетика американского романтизма* : сб. статей / Сост. А. Н.Николюкин. Москва : Искусство, 1977. С. 280–311.
- 60.Рада І. М. Варіанти аналізу новел Едгара По. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2001. № 5. С. 11–15.
- 61.Разумовская О. По. Лавкрафт. Кинг : Четыре лекции о литературе ужасов. Москва : Группа компаний «РИПОЛ Классик» / «Панглосс», 2019. 224 с.
- 62.Рада І. М. Відгук митця про митця – відправна точка аналізу твору. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2001. № 1. С. 42–45.
- 63.Ситников К. Симфония колоколов и колокольчиков : [стихи Э. А. По «Колокола» в рус. пер.]. *Лит. учеба*. 2000. № 1. С. 206–224.
- 64.Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: очерк творчества. Киев : Лыбидь, 1990. 258 с.
- 65.Терц А. В тени Гоголя. Москва : КоЛибри, 2009. 669 с.

66. Уолпол Г. Замок Отранто. Готическая повесть. Ленинград, 1967. 280 с.
67. Шахова К. О. Майстер американської прози. *Зарубіжна література*. 2003. № 4. С. 4–8.
68. Ясакова Ю. Б. «Готический роман» Анны Радклиф в контексте позднего Просвещения : дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002. 208 с.
URL : <https://www.dissercat.com/content/goticheskii-roman-anny-radklif-v-kontekste-pozdnego-prosveshcheniya>