



ДЖОАН Д. ГРОССМАН

ЭДГАР ПО  
В РОССИИ



СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА

Joan Delaney GROSSMAN

**EDGAR ALLAN POE  
IN RUSSIA**

A STUDY IN LEGEND  
AND  
LITERARY INFLUENCE

JAL-VERLAG  
WÜRZBURG

Джоан Делани ГРОССМАН

**ЭДГАР АЛЛАН ПО  
В РОССИИ**

ЛЕГЕНДА  
И  
ЛИТЕРАТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ



ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО  
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

ББК 83.37  
Г887

Редактор  
*М.А. Турьян*

Редакционная коллегия  
серии "Современная западная русистика"  
*Б.Ф.Егоров (председатель),*  
*М.А.Турьян,*  
*Я.А.Гордин,*  
*А.В.Лавров.*

ISBN 5-7331-0114-8

© Jaf-Verlag, Würzburg, 1973

© М.А. Шерешевская, перевод, 1998

© Гуманитарное агентство, "Академический проект", оформление, 1998

## ГЛАВА I

# БЕЗУМНЫЙ ЭДГАР

«Эдгар По — подземное течение в России»<sup>1</sup>. Так русский поэт-символист Александр Блок обозначил в своем дневнике от 6-го ноября 1911 года тему будущего исследования. Статья как и не была написана. Но возможность осуществить задуманное манит! Потому что слава Эдгара По в России, хотя и несколько затуманенная разноречивостью толкований, была долгой и прочной. Во времена Блока имя По витало в воздухе. Блок и сам отдал ему дань в стихотворении, вдохновленном образом «безумного Эдгара»<sup>2</sup> — и оно, как говорили, не сходило с уст литературной молодежи. Записные книжки — не только Блока — пестрят упоминаниями американского поэта и даже попытками исследований его творчества. В университетах студенты филологических факультетов писали о нем дипломные сочинения, меж тем как дешевые издания рассказов По питали интерес широких читателей.

Слава Эдгара По явно не была известностью, внезапно обретенной благодаря успеху в узкой читательской аудитории. Она, совершенно очевидно, имела давнюю историю. Но какова эта история, ни один критик в точности не знал, да и не стремился толком узнать. Поэтому прав был Блок, когда считал: чтобы выявить источники, развитие и последствия такого явления в истории русской словесности, как действительное присутствие в ней Эдгара По, необходим магический жезл.

Явление это красноречиво говорит о непреходящей тяге в европейской литературе к романтическому, готике и оккультному. Оно также говорит о периодах, местах, природе и условиях впитывания чужой культуры. Что определяет восприятие художником иной культуры и иной эпохи? Каково отношение между славой писателя и его подлинным влиянием?

В Россию, как и в Европу, По пришел не на гребне какого-то движения. Напротив, он явился там в 1840-х годах, скорее, запоздалым приложением к всегда расплывчатому, а тогда уже бывшему на излете европейскому романтизму; с другой стороны, явился на не-

сколько десятилетий до времени. Уже в ту пору романтизм явно готовился к возвращению — покуда еще далекому. И По, переждав на обочине, затем выступил предтечей новой экзотики, окрашенной в *le poig*. А до той поры он не совпадал ни с одним стереотипом, не представлял ни одного течения. К тому же европейский читатель знакомился с различными гранями его таланта в отрывках, так что в глазах Европы литературный образ По предстал весьма сложным. И сложность эта как нельзя более очевидна в восприятии его в России.

Для русской критики имя По нередко служило отправной точкой для определения других явлений в литературе. Новому течению или автору отводили место в зависимости от их отношения к таким именам, как По, Гофман, Бодлер, Нерваль, позднее — По, Киплинг, Стивенсон, Джек Лондон или — По, Жюль Верн, Г. Дж. Уэллс и Конан Дойль. Кое-кто поговаривал о линии По — Достоевский. Однако такая вездесущность настораживает. Слишком много оснований подозревать, что мы имеем дело — по крайней мере, в известной степени — не с произведениями писателя в их своеобразии, а с некой фигурой, которой приданы легендарные черты, а возможно, и легендарные размеры. Что, собственно, означают такие созвездия? Цепочки влияния? Общее сходство? Коллективный миф? Поспешим добавить, что подобного рода блоки, в особенности первый, не всегда означают похвалы тем, кого включают. Легенда может быть как положительной, так и отрицательной.

Одна из главных трудностей в задаче оценить воздействие По на литературный процесс в России или в любой другой стране, проистекает из того факта, что его творчество было одновременно как иницирующим, так и ассимилирующим фактором. Вопреки тому, что за ним признают обычно лишь узкую сферу влияния, его произведения оказались к месту с очень многих сторон. Если взять только беллетристику, стало уже избитой истиной, что ему принадлежит роль зачинателя психологической новеллы, детективного рассказа и научной фантастики. Ряд критиков оценивают его заслуги еще выше. С другой стороны, сам По черпал из большого числа весьма разнообразных источников, многие из которых так и не установлены. Это создает особые проблемы при изучении литературного влияния. Первые читатели По ощущали определенное сходство его с Э. Т. А. Гофманом или Вашингтоном Ирвингом, и это было не без основания. Систематического образования По не получил, а глубокой начитанностью, будучи до смерти замученным, вечно спешащим издателем и обозревателем целой кучи журналов, без сомнения, не отличался. Тем не менее он по необходимости был в курсе современных течений, европейских, как и американских, и обладал наметанным глазом профессионала на то, что отвечало бытующим тогда вкусам. Можно ука-

---

\* мрачное, черное (фр.)

зять на несколько работ, исследовавших знакомство По с литературой на европейских языках и его культурный диапазон в целом<sup>3</sup>. Установлено, что по-французски он читал более или менее свободно, по-немецки же значительно хуже. Практически, однако, вероятнее всего, читал иностранных авторов — тех, кого читал, — в переводе. Во всяком случае, в первую голову его питали английские поэты, в особенности романтики, — Колридж и Байрон. Тем не менее знакомство По с европейскими писателями — пусть поверхностное, а в некоторых случаях даже косвенное — было исключительно широким. Более того, он щеголял знанием некоторых весьма специфических предметов и цитатами из малоизвестных источников. Человек с нахватанным набором познаний, но на редкость сметливый и с острым журналистским чутьем, он оставил после себя крайне извилистый след.

Прослеживая влияние Эдгара По на иностранные литературы, необходимо быть очень осмотрительным. Например, то, что некий русский писатель заимствовал у По, оба они могли заимствовать из общего источника. Достаточно назвать два имени — Байрона и Э. Т. А. Гофмана, — чтобы стало ясно, какая опасность имеется в виду. Многие русские писатели, как и По, черпали из этих источников. Даже в тех случаях, когда По выступал одним из проводников того или иного влияния, доказать это очень трудно — да, пожалуй, и не нужно. Если бы роль его сводилась лишь к популяризации течений, уже широко представленных в русской литературе, о его значении не стоило бы и говорить. Однако это не так: воздействие Э. По было, без сомнения, куда своеобразнее и сказалось совершенно иным образом.

Известную роль в том, что трудно с полной определенностью говорить о значении По, сыграла его международная, кочующая из страны в страну слава. В Россию он попал не прямо. Его известность там является частью — и немалой частью — широкого европейского признания. Чтобы верно оценить, чем он был для России, необходимо сначала обозреть это более широкое поле. В Европе Эдгар По впервые появился в середине сороковых годов прошлого века, когда его рассказы были опубликованы во Франции<sup>4</sup>. Первую критическую статью о По поместила в 1846 году *Revue des Deux Mondes*<sup>5</sup>. Однако его трагическая смерть (1849) резко изменила ход событий, стимулировав знакомство французского читателя с По. Возникшие в американской печати споры вокруг По — человека и писателя — вызвали глубокий отзвук во Франции: на его защиту выступил человек, чья пылкая увлеченность По явилась решающим фактором в его европейской карьере. Человеком этим был Шарль Бодлер<sup>6</sup>.

Знакомство Бодлера с произведениями Эдгара По относится к концу сороковых годов, когда переводы его рассказов стали появляться во французских периодических изданиях. Сам Бодлер опубликовал свой первый перевод из По — рассказ «Месмерические откровения» (*Mesmeric Revelation*) в 1848 году<sup>7</sup>. Однако по-настоящему он,



видимо, увлекся По несколько позже. Начиная с 1852 года и до самой смерти в 1867 году Бодлер непрерывно работал над переводами творений Эдгара По; сорок пять рассказов и ряд других произведений американского писателя вошли в собрание сочинений Бодлера, составив в них значительный раздел. Одного этого было бы достаточно, чтобы считать По немало обязанным Бодлеру своей европейской славой: он не только упрочил ее во Франции, но сделанные им переводы постоянно служили промежуточным звеном для переводов на другие европейские языки, включая русский.

Но и это не все. Бодлер сделал больше того: во благо или во зло, он, основываясь отчасти на собственных высказываниях По о себе самом — высказываниях, сильно извращенных его американскими истолкователями, — создал из По крупную личность. Отчасти же Бодлер создавал этот образ по своему подобию, чувствуя в американце своего двойника. Это ощущение он подтверждает позднее. В 1864 году Бодлер в письме французскому критику Теофилю Торе писал: «Знаете ли Вы, почему я так упорно переводил По? Потому что он похож на меня. В первый же раз, когда я открыл его книгу, я, к своему ужасу и восхищению, обнаружил, что не только сюжеты, обдумывавшиеся мною, но даже фразы, приходившие мне на ум, воплощены им за двадцать лет до того»<sup>8</sup>. Каково бы ни было значение затронутых здесь вопросов, несомненно одно: Бодлер говорит о По как о человеке и писателе, с которым мог бы себя идентифицировать. Во главу угла поставлено приписываемое По превосходство над его окружением и причиненные соотечественниками обиды.

Свое мнение о По Бодлер высказал в трех статьях, две из которых включены в сборники переводных рассказов По. Первая — «Эдгар Аллан По, жизнь и сочинения» (Edgar Poe. Sa Vie et ses Ouvrages) появилась в *Revue de Paris* в 1852 году. В ней, как было впоследствии показано, автор в значительной мере отправлялся от посвященного По очерка Джона М. Дэниела, опубликованного в мартовском номере *Southern Literary Messenger* за 1850 год<sup>9</sup>. Очерк Дж. М. Дэниела, резкий и хвалебный одновременно, отдавал должное творчеству По и осуждал его характер. Черпая из американского источника, но вступая с ним в спор, Бодлер произвольно обнаруживал симпатию к распинаемому американскому писателю. К 1856 году, когда он вновь обратился к По, Бодлер был уже гораздо лучше осведомлен о нем и еще тверже убежден, что тот пал жертвой судьбы, а также тупости и низости своих соотечественников. К этому времени Бодлер выработал собственные эстетические взгляды и видел в Э. А. По подтверждение своей теории прекрасного. Более того, своеобразный талант американского писателя изображать исключительное в природе и нравственном укладе человека чрезвычайно нравился Бодлеру, так же, как нравилось ему искусство Делакура.

В третьей статье Бодлера «Новые заметки об Эдгаре По» (Notes

Nouvelles sur Edgar Poe, 1857) выражено то, что его тогда особенно занимало: защита искусства от дидактики и буржуазной, обывательской посредственности. Влияние По на Бодлера, как указано Леоном Лемонье, было прежде всего психологическим, во вторую очередь интеллектуальным и менее всего художественным — в смысле заимствования и воспроизведения характерных черт его искусства. Сначала Бодлер создал из По бунтаря и отщепенца, каковым ощущал себя сам, а уж затем одарил его своим расположением и поддержкой. С другой стороны, По дал ему жизненный идеал — идеал чистого художника, принявшего мученичество ради искусства<sup>10</sup>. Явление Эдгара По на европейской сцене в таком порядке возвращало к жизни романтический образ поэта. Страстность и убежденность, с которыми Бодлер говорил о По, заостряли выразительность этого образа. Поддерживая таким путем друг друга, оба вместе, По и Бодлер, произвели на воображение европейского читателя очень сильное впечатление, какого каждому в отдельности, пожалуй, не удалось бы достичь.

Вряд ли легенда о По так прижилась в Европе, если бы не яростные нападки на него его соотечественников. Выдвигаемые ими обвинения и привлекали, и отталкивали. Они стали предметом обсуждений и дебатов, хотя сведения о нем явно черпались из непроверенных источников. Неприятие Эдгара По в Америке началось сразу с известия о его смерти. Наиболее известный некролог, принадлежавший перу литературного душеприказчика По, Руфуса Гризволда, начинается словами: «Умер Эдгар Аллан По... известие это многих потрясет, но немногих опечалит»<sup>11</sup>. Следовавшее далее описание жизни и характера покойного писателя, весьма нелестное, задавало тон. Ему в вину вменялось не только пьянство — с чем соглашались и его друзья — но всевозможные дурные черты. Нашлись у По и защитники, но голоса их почти не были слышны. Острое критическое перо Эдгара По нажило ему достаточно много врагов, которые не гнушались осыпать его бранью даже в могиле. Свое мнение о почившем писателе Гризволд повторил в «Краткой биографии» (1850), предпосланной Собранию сочинений По. Биография эта неоднократно перепечатывалась вместе с сочинениями и таким образом получила распространение в Европе, куда, как правило, не доходили американские журнальные статьи. Именно этот штамп, заклеивший По, вызвал возмущение Бодлера и подвигнул его на защиту американского собрата. «Неужели нет в Америке закона, запрещающего вход на кладбище с собаками?» — восклицал он в 1856 году. Антиамериканская нота стала главной в споре о По. Америка отвергла Эдгара По, и это только свидетельствовало о том, что она погрязла в грубом материализме и что недостойна быть отечеством подлинного поэта! Не все европейские критики разделяли мнение Бодлера, многие следовали за Гризволдом и, не задумываясь, клеймили По. Это резкое расхождение во мнениях не только содействовало устойчивому интересу к легенде, более того — ее

разжигало.

Меж тем и сами произведения По привлекали к себе все больший круг читателей.

Такова была ситуация с Эдгаром По в Европе, далеким эхом откликнувшаяся в России. Однако обстоятельства, при которых он попал на русскую почву — как будет показано в последующих главах, — были совсем иными. По приживался в России постепенно и, против обыкновения, незаметно. Понадобилось около четырех десятилетий с момента его первого появления в русской печати, чтобы критика уяснила себе то, в чем во Франции уже давно удостоверились: собственно По — это автор «Мореллы», «Лигейи», «Береники», «Падения дома Ашерова», «Черного кота» и «Вильяма Вильсона». Переводы, как правило, не отличались точностью и нередко грешили безобразными упрощениями, сокращениями и русицизмами. Более или менее серьезная критика была представлена крайне скудно. Большая часть статей о По содержала биографические факты или легенды о его жизни — крохи, подобранные из противоречивых иностранных источников. Подлинных сведений о По к концу этого сорокалетнего периода накопилось немногим более, чем их было в начале. Тем не менее два сдвига в познании По к этому времени, по-видимому, произошли. Во-первых, благодаря процессу наложения, повторения стереотипов, распространенных во французской печати, в России постепенно сложился свой образ По. Во-вторых, до русской критики, несколько озадачив ее, докатилась вдохновленная Бодлером мода на По, которая вспыхнула и погасла во Франции в 50-е и 60-е годы.

Эта французская мода на По возродилась в России, более готовой к ее восприятию в конце столетия, и теперь сказала куда решительнее. Новая волна популярности Эдгара По в 80-е и 90-е годы была связана с тем, что несколько размыто называют «духом времени». Ниже различные аспекты воздействия По в этот период будут рассмотрены подробно. Здесь достаточно сказать, что одной из главных граней этого воздействия было пересечение По с движением символизма. Идея восприятия По — через Бодлера — как предтечи русского символизма, была охотно подхвачена самими символистами. Это придавало им вес, соединяя с авторитетным французским именем, и возводило к пращур, уже в известной степени признанному в России. А поскольку символисты усиленно занимались переводной литературой, такое допущение звучало логично.

Однако взлет интереса к По в России стимулировал в это время и более широкие процессы, как отечественные, так и зарубежные. Течение позитивизма в европейской мысли, сыгравшее столь важную роль в пробуждении, затем и поддержке реализма в искусстве, теперь по многим позициям вызывало разочарование. В России восьмидесятих чувство неблагополучия охватило все уровни культурной жизни. Симптомы болезни проявлялись обильно и разнообразно. А По был

писателем, как нельзя более созвучным эклектическим и неустойчивым вкусам fin de siècle\*. Элиту, только и ждавшую нового направления в искусстве, возможно, привлек его эксперимент. Но и другим читательским кругам По оказался по вкусу.

Ужасы и тайны в произведениях По обеспечили ему широчайший успех. На самом низком уровне они удовлетворяли влечение к готическому романтизму, так никогда и не исчезавшему из спектра желаемого читателями. В этот период «ужасы» Эдгара По привлекали к себе и в силу иных, возвышенных причин. Новый всплеск интереса ко всему оккультному делал По изысканным лакомством. Более того, увлечение американским романтиком было, как ни странно, одновременно и реакцией против научного мышления, и знаком его расширения. Для одних — освобождением от засилия «реальности», для других — законным интересом к аномалиям в поведении человека. Для одних — открытием оккультного мира, для других — проникновением в крайности психологического опыта. Эти, на первый взгляд, внешние обстоятельства — растущее внимание к психиатрии с его отзвуками в художественной литературе — в высшей степени содействовали популярности По на грани веков.

Утверждавший, что «ужасы» родом вовсе не из Германии, а из души, По сам, опережая события, широко распахнул двери подобному подходу. Вскоре нашлось немало критиков, пожелавших с большим или меньшим умением использовать это нехитрое высказывание автора в приложении к психиатрии. Произведения По с их исключительным вниманием к пограничным состояниям психики, вторжением в область снов, галлюцинаций и смерти располагали к такому типу исследования. Добавим к этому личную судьбу автора, которая, хотя и сильно расцвеченная мифами, также напрашивалась на рассмотрение с психологической точки зрения. Такой подход, с одной стороны, вел к сенсационности, но с другой, посерьезнее, помогал углубить интерпретацию жизни и творчества По, наталкивая на такие срезы, какие ранее лишь угадывались, если угадывались вообще. В частности, психологизм содействовал возможному намерению По вывести в большинстве случаев свои рассказы за пределы чисто фантастического жанра.

Во многих отношениях По являл собою идеальный сплав талантов, необходимых периоду, который последовал за русским реализмом, резко себя ему противопоставив. Во многих отношениях цели По были те же самые, какие ставили перед собой новаторы, а его художественные приемы казались поразительно современными. Как и символисты, Эдгар По и в самом деле старался раздвинуть пределы внешнего мира, узреть, как однажды выразился, «проблески внешнего мира духа». В поисках возможных точек прорыва он обращался к

---

\* конца века (фр.)

гипнозу, метемпсихозу, опиуму, алкоголю и сновидениям. И прибегая ко всему этому — а иногда и кое к чему другому, — он создавал образы и обстановку, в высшей степени напрашивавшиеся на интерпретацию в духе психоанализа<sup>12</sup>. В сущности, если бы По был знаком с психоанализом и психологией, он, без сомнения, воспользовался бы ими в своих исследованиях. Однако, как замечает один из его истолкователей, он ни за что не согласился бы с тем, что его творения являются лишь выражением его собственной души: такое объяснение перечеркнуло бы его убежденность в том, что в видениях человеку открывается сверхчеловеческое, внеземное, вечное<sup>13</sup>. Более того, По вряд ли полагал, что его исследования души ведут в больничную палату с табличкой «Выхода нет». Оккультизм, который явно был частью его духовной жизни, как и духовной жизни того времени, ничего подобного не проповедовал. В «Повести Скалистых гор» По устами своего месмериста говорит о случившемся с главным героем рассказа Бедлоу: «Предположим лишь, что душа современного человека стоит на грани каких-то ошеломляющих психических открытий». В рассказе этом представлены месмеризм, метемпсихоз и телепатия — все числятся среди средств, которыми постоянно пользовался По, стараясь проникнуть в то таинственное, которое, по его представлениям, лежало за пределами логического познания. Упомянутые учения, часть оккультного взгляда на мир, которыми был пропитан романтизм, во времена По притязали на статус «оккультных наук». Позднее пропасть между ними и подлинной наукой стала очевидной, но вряд ли это было ясно Эдгару По. Более того, его жажда познания носила фаустианский характер: он стремился шагнуть за любые пределы, по крайней мере в художественном вымысле; ему ничего не стоило, погружившись в самое что ни на есть оккультное, сочетать это с какими-нибудь математическими построениями и ссылкой на земное притяжение. Он гордился тем, что у него все «по науке», хотя границы этой науки были безмерно широки. Первый абзац рассказа «Рукопись, найденная в бутылке» — если не считать изложенное там лишь приемом для достижения достоверности — проливает свет на отношение По к той туманной области, которая лежит между фантастикой и подлинной наукой. «И в самом деле, — говорит герой, от лица которого ведется рассказ, — боюсь, что вкус к натуральной философии привил моему разуму склонность к ошибке, весьма распространенной в наш век, — я имею в виду привычку относить события, даже наименее для того подходящие, к принципам этой науки» (С. 46). Другой писатель (Джон Сеньор), исследующий связь между оккультизмом и символизмом, делает тут иные выводы; при всем том в своем понимании этой проблемы он, пожалуй, не так уж далек от По: «Путь

<sup>12</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. (Серия «Литературные памятники»). С. 502. Далее переводы из рассказов По даются по этому изд. с указ. стр. в тексте (*Прим. ред.*)

вверх есть путь вниз; в бесконечности центр и ее окружность сливаются в единое целое; познавая самого себя — ты познаешь Бога; это, следовательно, путь духовный; и наоборот, познавая себя, мы познаем мир, и это, таким образом, путь физический»<sup>14</sup>.

Вполне возможно, что, в отличие от своих последователей, По принимал оккультизм за науку, в которой не все законы еще открыты. Так, он всегда подходит к духовному и физическому как к нераздельному целому. А коль скоро это так, то нет — как кое-кто считает — столь большого разрыва между его психологической новеллой и другой категорией его произведений, мимо которой символисты проходили, не замечая, — аналитических рассказов.

Среди русских поклонников По отнюдь не все были символистами, и его слава в России, даже влияние, опирались не только на изображение оккультных явлений. Немало последователей завоевали ему и два других жанра — детектив и научная фантастика. Режи Мессак определяет детектив как повествование, приверженное, главным образом, методическому, постепенному раскрытию с помощью логических средств точных обстоятельств какого-нибудь таинственного происшествия<sup>15</sup>. В своем обширном и занимательном труде на эту тему Мессак наглядно показывает то, что уже провозглашалось другими авторами: По первым заострил внимание на элементе расследования, который отличает детектив от криминальной прозы, с одной стороны, и новеллы, сюжет которой построен на тайне, — с другой. К детективу примыкает в силу анализа, свойственного и этому типу литературы, научная фантастика, которую По — если и не вполне изобрел — то, несомненно, снабдил необходимыми условностями. В этом жанре, как пишет один из исследователей, занимающийся данной темой, основным фактором является «применение строго логического анализа к наблюдаемым фактам, необходимым, чтобы вывести заключение»<sup>16</sup>. Согласно этому автору, главный прием в современной фантастике — экстраполяция, иными словами, «воображаемое расширение событий, которые могли бы быть возможны на основании современных научных знаний, и допущение, что подобные события фактически имели место»<sup>17</sup>. По, отмечает он, первым основал свои рассказы на этом логическом процессе, избегая ссылок на сверхъестественное. Но, если включить сюда, как это делает наш автор, месмерические истории — истории, где не последнюю роль играет алхимия, и «Повесть Скалистых гор» со всем ее оккультным содержанием, то, несомненно, куда точнее говорить о «воображаемом расширении событий», которое мыслится как возможное на основании псевдонаучной теории. Такая формула позволила бы охватить большой круг художественных произведений По.

В книге *Essai sur le merveilleux* ее автор А. Маттей пишет о По следующее: «Значение По — как и причина его глубокого и стойкого

<sup>14</sup> Эссе о чудесном (фр.)

влияния — в том, что он не только внес новые сюжеты, сенсационные происшествия, о которых не писали в литературе, но и создал новую художественную формулу для чудесного и необычного»<sup>18</sup>. Пожалуй, эта новая формула близка к использованной выше для определения жанра научной фантастики. А если так, то между аналитическими рассказами По и его мистическими новеллами существует точка пересечения.

Однако связь эта сама по себе не навязчива и не привлекает внимания читателя, так что аналитические рассказы По повсеместно воспринимаются как отдельная и весьма скромная ветвь в его творчестве, приемлемая в глазах тех, для которых эта тронутая экзотикой литература — выражение сомнительного вкуса. Сам По был отнюдь не скромнен в оценке ее значения, и это вынудило критику, в особенности в эпоху символизма, следуя его указаниям, признать за ней глубину. Тем не менее, если нам кажется, что, придавая метафизическое значение этим сочинениям По, мы перегружаем легкое суденышко, всегда надежнее обратиться к его менее замысловатым рассказам.

Таковы те головоломки, какие По задал русской критике восьмидесятых-девяностых годов предшествующего века. Степень понимания, как и признания, была различна. Да и непосредственные художественные последствия неравноценны. Несомненно одно: это была эра широкого успеха По. Другой вопрос — оказало ли его творчество более или менее значительное воздействие на художественную литературу того времени. Учитывая благоговейные восторги самых разных декадентов и символистов, логично ожидать потоки сочинений, в которых заметно влияние По. Однако на самом деле все обстояло не совсем так, хотя и не менее интересно.

Оценивая воздействие По в России, необходимо помнить о двух сторонах. О первой уже упоминалось выше — речь идет о различии между легендой и литературным влиянием — главным в случае По. По являет собой бесподобный пример писателя, реальная или придуманная биография и личность которого оказались не менее завлекательными, чем его произведения, усиливая интерес к ним. Такая легенда, как та, что была создана вокруг По, способна дать толчок воображению других писателей и оставить след в их творчестве. Она может сказаться на умонастроении целого поколения, примером чему служит байронический миф. Однако собственно литературное влияние — явление иного порядка. Для целей данного исследования мы определим его как воздействие одного писателя на произведения другого на уровне художественных приемов, сюжета, фабулы, темы, характеров, атмосферы или любого сочетания всех названных элементов. В случае По, как и Байрона, легенда сыграла еще большую роль. В особенности легенда По: она подстегнула интерес к его произведениям, хотя вместе с тем частично затемнила их характер и многообразие.

Второй важный аспект, также уже упомянутый, — необходимость

различать влияние и литературную судьбу<sup>19</sup>. Они достаточно часто не совпадают. Сплошь и рядом писатель, пользующийся огромной популярностью в чужой стране, не оказывает на ее литераторов сколько-нибудь ощутимого влияния. В случае Эдгара По положение это не доходит до крайности, но указанное различие — как будет показано ниже, — несомненно, существует.

Таким образом, перед данным исследованием стоит ряд задач. Во-первых, необходимо проследить путь постепенного знакомства с По в России, особо отмечая, как слагается в глазах русских читателей и критиков его образ писателя и человека. Во-вторых, чтобы определить наличие, характер и глубину непосредственного влияния По на русскую литературу, необходимо рассмотреть соответствующие произведения русских писателей. И в-третьих, — а это самое важное — необходимо проанализировать легенду По с точки зрения ее значения для русских писателей и их творчества. Совершенно естественно, что пик влияния По приходится на период символизма. В прозе значительная часть его рассказов послужила источником как тематики, так и литературной техники в развитии символистской новеллы. В поэзии символистов, где влияние По считается признанным, все еще более сложно и менее четко. По имел своеобразное значение для русской поэзии. Как образец художественной формы он был воспринят неполно. Зато дал эстетический идеал, имевший большой успех. Но прежде всего ему принадлежит идеальный образ поэта как такового — образ, значение которого, мы надеемся, станет ясным из дальнейшего анализа.

И еще одно специфическое обстоятельство нужно иметь в виду. Для России, как и для подавляющей части Европы конца XIX века, Эдгар По был поэтом, которого знали исключительно благодаря его прозе. В бодлеровские переводы, которые создали По широкую известность, вошли с полсотни рассказов и только два стихотворения — «К моей матери» и «Ворон» (последний в прозаическом переводе). Число русских поэтов-символистов, знавших поэзию По в оригинале, весьма и весьма невелико. Кое-кто, возможно, познакомился с его стихами по прозаическим переводам Малларме, появившимся во французских журналах семидесятых годов и собранным воедино в 1888 году. Кое-кто, вероятно, читал их в русских переводах, разбросанных по журналам восьмидесятых. Однако переведено стихов было мало, и при отборе исходили прежде всего из стремления подчеркнуть те черты дарования По, которые уже были известны из его прозы.

Ситуация, которую Луи Сейлаз описывает применительно к Франции, в очень многих деталях похожа на ту, что в девяностых годах создалась в России.

«Рассказы По — в большей мере, чем стихотворения, красота которых доступна лишь избранным, — сделали это имя известным под каждой крышей. Если поэзия По благодаря своей музыкальности — а



потому и неперево́димая на другой язык — оказала лишь косвенное, хотя и глубокое воздействие на французскую поэзию второй половины XIX века, то рассказы влияли непосредственно и много сильнее на литературы всего мира, причем на всех этапах, если можно так выразиться. Он показал новые пути, открывающие источник, пути, которые полчища, бросившиеся их осваивать, еще не успели исчерпать»<sup>20</sup>.

Влияние такого рода — каким бы сильным оно ни было — всегда таится в глубине. Однако, в конечном счете, его черты выходят наружу, основные линии сходятся, и прочерчивается единственно возможный рисунок. Проза, поэзия, легенда, сливаясь воедино, бьют в одну точку: подтверждают весьма заметное присутствие Эдгара Аллана По в русской литературе. Но приступим к самой этой любопытнейшей истории.

## ПОДЗЕМНОЕ ТЕЧЕНИЕ:

1847—1885

Где и в каких обстоятельствах Эдгар По стал известен в России? В течение второй половины XIX века имя По, как и Купера, Ирвинга, Лонгфелло, Твена, Уитмена и Брет Гарта, то и дело появляется в русских периодических изданиях. Однако ничто не предсказывало такого бурного интереса к нему, который так разлился через край, что породил образ, созданный Блоком. Чтобы найти ответы на ряд вопросов, необходимо проделать трудоемкую работу — определить направление и величину этих скрытых потоков. Когда появились русские переводы из По? В каких периодических или других изданиях? Были ли это переводы с английского языка или с языка-посредника? Какие рассказы были переведены и переводились ли вновь? Существуют ли критические отзывы, касающиеся По, и как они его характеризуют?

Окончательный ответ на все эти вопросы, возможно, так и не будет дан: задача отыскать все переводы и все критические отклики, которые появились в ежедневной печати или толстых журналах, никогда нельзя будет считать выполненной до конца. Первый сборник переводов По появился только в 1885 году, и только, когда, в конце века, переводами из По занялся Константин Бальмонт, вышло первое полное и художественно приемлемое издание<sup>21</sup>. Таким образом, до середины восьмидесятых годов история По в России окутана туманом тайны, ключи к ней разбросаны, история эта пестрит ложными сведениями и неверными толкованиями. И ни один русский Лэгран или Дюпен не присутствовал при этом «деле», чтобы сложить в единую картину обрывки улики.

Одна из завлекательнейших, пожалуй, тайн, касающаяся судьбы По в России, связана не с его произведениями, а с ним самим. Известие, долгое время будоражившее биографов По, будто в 1820 году он побывал в России, имеет символическое отношение к загадкам его литературных путешествий. В краткой биографии, написанной по просьбе Руфуса Гризволда — составителя книги «Поэты и поэзия в Америке» (1842), По сам заложил основы своей внелитературной славы. В беллетризованном отчете о своей жизни он сообщил, как лет в семнадцать «в донкихотском порыве бежал из дома без гроша в кармане, чтобы принять участие в борьбе греков, сражавшихся за свою свобо-

ду, и, не добравшись до Греции, попал в Россию, в Санкт-Петербург. Из затруднительного положения, в котором я там оказался, — свидетельствует По, — меня любезно выручил мистер Г. Миддлтон, американский консул в СПб»<sup>22</sup>. Рассказ этот через некоторое время достиг России и, хотя в конечном счете разоблаченный, произвел впечатлительное и был подхвачен. В течение девятнадцатого века он неоднократно всплывал то как истинное происшествие, то как забавный вымысел, а в двадцатом был использован в художественной литературе. В 1966 году увидел свет рассказ под названием «Драгоценный груз», где повествовалось о якобы имевшем место визите По в Россию, а известный романист Валентин Катаев представил эту легенду уже в ироническом свете<sup>23</sup>. В его романе «Время, вперед!» (1932) некий весьма несимпатичный американец рассказывает своему русскому гостю историю о том, как Эдгар По, просидев ночь в русском кабаке с Пушкиным, подсказал величайшему поэту России идею поэмы «Медный всадник»<sup>24</sup>. Все это наглядный пример того, до какой степени По просится в герои литературной легенды, а с другой стороны, говорит о том, до какой степени в России оказались восприимчивы к его романтическому образу.

Но какова судьба сочинений Эдгара По? Если на самом деле он никогда не бывал в Петербурге, то произведения его до России дошли, и сравнительно рано. Ему, очевидно, не приходило в голову хвалиться тем, что его рассказы печатают в далекой России, хотя о появлении их во Франции он, опережая события, не преминул упомянуть<sup>25</sup>. По был бы крайне заинтересован огласить такое предположение: оно добавляло еще один чрезвычайный факт в его досье. Историки литературы тоже проявляют интерес — правда, более рациональный — к этому вопросу. Разумеется, По не давал Пушкину идеи для его знаменитой поэмы. Но можно ли предположить, что он оказал влияние на какого-нибудь другого русского писателя первой половины века? Фактические данные позволяют подойти к вопросу о литературном воздействии По, имея твердую почву под ногами. В течение десятилетий, наряду с высокоценимыми обрывками ложных сведений о никогда не существовавших переводах, в энциклопедиях и других изданиях накапливались и в конце концов осели неточные данные о переводах, действительно выполненных<sup>26</sup>. Часть ошибок была выявлена, и теперь можно с достаточной уверенностью дать оценку начальному периоду знакомства с По в России. Так, двум предполагаемым переводам — 1838 и 1839 года — американским библиографом Чарлзом Е. Хартманом был дан отвод<sup>27</sup>. Эту ошибку, — которая была сделана еще в 1878 году в статье С. А. Андреевского (К-12)\*, за-

\* Ссылка в круглых скобках указывает порядковый номер упоминаемого издания в списке критических работ об Э. По на русском языке (раздел В Дополнений). Аналогично оформляются ссылки на переводы Э. По (разделы А и Б Дополнений) — с указанием порядкового номера после буквы «П» (например, П-4 и т. п.)

тем в статье «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона (1898, К-36), и в ряде других, включая рецензию Александра Блока (1906) на второй том переводов из По, выполненных Бальмонтом (К-51), — повторяли очень долго. Она попала и в статью Авраама Ярмолинского, которая неоднократно цитировалась американскими исследователями жизни и творчества По<sup>28</sup>. После того как оба эти перевода были изъяты из списка, первый опыт отнесли к 1848 году, когда в анонимном переводе и под названием «Американский искатель кладов»<sup>29</sup> появился перевод рассказа По «Золотой жук». Однако в результате собственных изысканий я обнаружила тщательно выполненный перевод того же рассказа, опубликованный годом ранее в «Новой библиотеке для воспитания» — журнале, предназначенном для детей и их воспитателей (П-5). В этом журнале, выходившем всего три года — с 1847 по 1849, — «Золотой жук» был помещен в конце первого номера. Имя По названо в примечании издателя, где «Золотой жук» представлен читателям как «одна из повестей новейшего американского новеллиста, Эдгара По», рядом в скобках проставлено по-английски: «Edgar Poe's Tales».

Первым делом возникнет вопрос — переведен ли рассказ непосредственно с оригинала? Анализ текста убеждает — нет. По сути, нет нужды прилагать особые усилия, чтобы показать, что «Золотой жук», напечатанный в «Новой библиотеке для воспитания», — переснят с «Le Scarabée d'Or», опубликованного в *Revue britannique* (за ноябрь 1845 года) за подписью А.Б., то есть Альфонса Боргера<sup>30</sup>. (Кстати, французский текст снабжен издательской заметкой, в которой указан автор рассказа — Эдгар По). Леон Лемонье считает, что проза Боргера иногда даже изящнее и яснее, чем проза оригинала<sup>31</sup>. Русский перевод 1847 года также — ничего не скажешь — отличается изысканностью языка. Близость французского и русского вариантов совершенно очевидна при сравнении некоторых отрывков с оригиналом<sup>32</sup>. Сопоставление синтаксиса и отдельных конструкций, использование идиоматических выражений и диалекта не оставляет сомнения, что русский перевод восходит к французскому.

Но самым важным доказательством того, что русский вариант «Золотого жука» сделан именно с французского перевода Боргера и никакого другого, служит, и достаточно надежно, одна особенность в зашифрованной надписи, которая указала Леграну, где клад. В обоих переводах пропущены знаки 4, ‡, ), заменяющие буквы «h-o-s» из слова *hostel*<sup>3</sup>. Вряд ли такой механический пропуск может быть случайным совпадением. Напротив, он говорит об очень тщательном копировании.

Изменения — а кое-где русский текст «Золотого жука» заметно отличается от французского, как, впрочем, и от английского — были,

---

<sup>3</sup> гостиница, трактир (англ.)

по всей видимости, продиктованы адресатом журнала, который предназначался для детей. Несмотря на краткий срок своего существования, «Новая библиотека для воспитания», без сомнения, характеризовалась высоким уровнем, ставя себе целью систематически приобщать юных читателей к самым различным областям культуры. Десять номеров содержат тщательный подбор тем: античность, научные знания (включая, например, карту Луны), русская история и изящная словесность, в том числе, и часто, иностранная. Не удивительно поэтому, что найденный клад оценивается не только в долларах, как у По, но и в рублях, или в сноске значится, что «Иоанн Сваммердам (род. в 1637, ум. в 1680 г.) великий голландский анатом, естествоиспытатель, преимущественно же энтомолог, то есть знаток насекомых» (С. 156). То же самое пояснение можно прочесть и во французском переводе, где также использованы слова «hickory»<sup>1</sup> и «kid»<sup>2</sup>.

Не упущен также, по всей вероятности, и воспитательный аспект. Переводчик не допускает, чтобы Юпитер выражал свое возмущение эмоционально и неграмотно (по французски: «Diable emporte! moi pas vouloir!»<sup>3</sup>), предлагая ему сказать: «Ну уж, про то он один знает...» Подобным же образом там, где Легран у По вовсю щеголяет своим умом, французский переводчик точно следует автору; в русском переводе рассказ Леграна сокращен, благодаря чему меньше бросается в глаза демонстрация собственных умственных достоинств. Урок скромности, пожалуй, преподнесен, но это сместило акценты. Для По главное — мыслительный процесс, свойственный Леграну, а само приключение — лишь повод его показать. В целом, однако, и издатель, и переводчик, несомненно, уловили особые черты новеллы, которые По пожелал в нее внести: научные детали, налет экзотики (будоражающей воображение юных читателей) и побуждение к аналитическому мышлению.

С опубликованием этого перевода связано и первое упоминание По в русской критике, которое также носило воспитательный характер. Оно принадлежит обозревателю, чье имя обычно не ассоциируется с детской литературой, — Виссариону Белинскому. Ведущий критик изящной словесности и истолкователь жизни общества 40-х годов, Белинский не упускал из виду и воспитания подрастающего поколения. О «Новой библиотеке...» он высказался более или менее одобрительно, заявив, что среди ее публикаций «нет решительно дурных и есть очень хорошие». Однако одобрение это не распространяется на «Золотого жука». Напротив, дойдя до насекомого По, Белинский приходит в негодование: что оно делает на страницах журнала? Какая

<sup>1</sup> пекан, изделие из древесины пекана (англ.)

<sup>2</sup> козленок (англ.), созвучно фамилии Kidd — капитана британского флота, ставшего пиратом и, согласно преданию, зарывшего в разных местах на побережье Атлантического океана награбленные сокровища.

<sup>3</sup> Черт возьми! Моя не хотеть! (фр.)

польза может быть от него детям? Уж не собираются ли издатели, не без яда спрашивает он, привить им манию к кладоискательству?<sup>13</sup>

Другие критики с ним явно не согласились. При всем уважении к Белинскому, «Золотой жук» успешно пошел в ход. В следующем 1848 году перевод из «Новой библиотеки...» был перепечатан другим также предназначенным для воспитания юношества журналом (П-7), а упомянутый выше вариант 1848 года появился на страницах «Библиотеки для чтения», ежемесячного издания, имевшего широкое распространение.

Отчего это вдруг такое предпочтение «Золотому жуку» и только ему? Это станет понятным, если учесть два обстоятельства: обыкновение русских расширять свои культурные горизонты с оглядкой на Францию и общественно «конструктивную» тенденцию, характерную для России в 40-х годах. Все становится на свои места, если проанализировать французские переводы и переложения из По, появлявшиеся во французских журналах в середине сороковых<sup>14</sup>. Рассчитанная на широкого читателя французская пресса того времени всячески угождала вкусам публики, жаждущей новизны и сенсаций. Новый американский автор просто не мог не привлечь внимания русского издателя, искавшего подходящий для перевода материал. Его читатели, пусть еще не бросавшиеся на сенсацию, были любознательны. Возможно, поэтому выбор пал на «Золотого жука», а «Убийства на улице Морг», «Черный кот» или даже «Похищенное письмо» не вызвали интереса. На французском «Золотой жук» был представлен двумя переводами — уже упомянутым вариантом «А.Б.» и вариантом Изабеллы Менье, опубликованным в мае 1848 года, с которого и был сделан второй русский перевод. Изабелла Менье, англичанка по рождению, немало способствовала славе По во Франции. Ее переводы — 1847 и 1848 годы — выполнены на хорошем литературном уровне и легко читаются, хотя и страдают некоторой упрощенностью. Она, без сомнения, проложила путь восприятию переводов ее преемника Шарля Бодлера. Однако, чтобы сделать По «своим автором», Бодлеру пришлось в течение нескольких лет расчищать это поле от соперничающей переводческой братии. Интерпретируя дух По в собственных ему терминах, Бодлер задал тон и определил направление европейской славы По на ближайшие полстолетия. Не удивительно, что в России, где внимательно следили за направлениями в культурной жизни Франции, Эдгара По восприняли из рук французов. Только в следующем десятилетии были осуществлены немногие переводы По непосредственно с оригинала. При всем том вплоть до выхода в свет бальмонтовских переводов, где гордо значилось «с английского», основным источником для ознакомления русского читателя с По оставались бодлеровские версии.

В России, возможно, продолжали интересоваться течениями, господствовавшими во Франции, но дни ее покорного ученичества ос-

тались далеко позади. И если на протяжении последующего полстолетия судьба По в России имела несомненное отношение к его судьбе во Франции, она ее не повторяла. Социальные и культурные условия в обеих странах были весьма различны и как раз в тех аспектах, которые воздействовали на прочтение американского писателя. Яснее всего это будет видно из дальнейшего изложения самой истории проникновения По в Россию.

В пятидесятые годы круг рассказов По, отбираемых для русского читателя, заметно расширился, включив: «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Низвержение в Мальстрем», «Тысячу вторую сказку Шехерезады», «Длинный ларь», «Человек толпы», «Вильям Вильсон» и «Правду о том, что случилось с мистером Вальдемаром». Некоторые из перечисленных рассказов появились в «Библиотеке для чтения», другие в сборниках, публиковавшихся издателем того же журнала. Отбор диктовался доступностью рассказа, переводы были весьма и весьма средней руки, а порою и хуже того. Два из них — «Длинный ларь» и «Человек толпы» — сделаны, по всей видимости, непосредственно с английского переводчиками-самоучками. Французский перевод-посредник не обнаруживается, зато мучительные потуги справиться с английским текстом налицо. Например, в рассказе «Длинный ларь» встречается фраза: «We shipped several prodigious seas, one immediately after another»\*, которая по-русски передана так: «...как будто на нас сверху пролилось несколько больших озер одно за другим». А в рассказе «Человек толпы» переводчик озадачен описанием массы людей, заполонивших улицу в конце делового дня. В оригинале: «The tribe of clerks was an obvious one»\*\*, переводчик же, ничтоже сумняшеся, предлагает свое поразительное толкование: «Сословие англиканского духовенства легко отличить». И далее соответственно меняет весь абзац. К сожалению, нет такой современной литературы, в которой не наличествуют подобные переводы, и несть им числа. Для России рассматриваемого периода это особенно типично в силу роста изданий, рассчитанных на широкие читательские круги и обслуживающих полуобразованную, но жадную до чтения публику. Спрос на переводы был очень велик, а приток жаждущих заработать на жизнь умом, пером и словами, видимо, неисчерпаем. В течение всех пятидесятих переводы из По появлялись то тут, то там, но лишь в качестве занятой новинки. Интерес ни к По — художнику, ни к По — человеку пока еще не пробудился.

Во Франции подобное положение вещей длилось недолго. Трагическая смерть Эдгара По в 1849 году и последующее за ней половодье публикаций о нем в Америке привлекли внимание к его личности, а также к его сочинениям. Особенно близко историю По, как уже гово-

\* На наш корабль обрушилось несколько мощных валов, один за другим (англ.)

\*\* Племя клерков бросалось в глаза (англ.)

рилось, принял к сердцу Бодлер, и три его очерка сыграли роль своеобразных догматов, создавших культ По во Франции и других странах на несколько грядущих десятилетий. В России пятидесятых не нашлось своего Бодлера — ни для того, чтобы перевести почти всю прозу По, ни для того, чтобы высветить его образ в солидном критико-биографическом труде. Но даже если бы такая фигура возникла, она вряд ли произвела бы должное действие: эстетическая критика в России этой поры была не в чести, теснимая напором требования «полезности» в искусстве.

В России середины пятидесятых не было почвы для культа По, чему свидетельство — характер восприятия очерков Бодлера. Его очерк 1852 года был помещен без каких-либо комментариев в сентябрьском выпуске «Пантеона» того же года (К-1). В ноябре последовала рецензия в «Москвитянине», очаге славянофилов, известном в сороковые годы антизападными настроениями. Рецензентом, подписавшимся буквой «Г», выступил Аполлон Григорьев, значительная фигура в критических баталиях и один из «оригиналов» той поры. Его рецензию не назовешь весомым вкладом: он толкует о По, зная о нем из третьих рук, а о Бодлере — из вторых. О По русским читателям его статья также мало что говорила. Григорьев излагал бодлеровский очерк, указывал на промахи в его рассуждениях и высказывал весьма складные собственные оценки о новеллах американского писателя по кратким бодлеровским пересказам. Французский автор, резюмировал Григорьев, предпочитает По — пьянствующего, бедствующего и терзающегося неразрешимыми вопросами, — уравновешенному и добродетельному Вальтеру Скотту и даже Гете. «На это можно сказать только, что о вкусах не спорят» (К-2).

В пятидесятых Бодлеру предоставилась еще одна возможность потрясти Россию, но ничего из этого не вышло. В еженедельнике «Сын Отечества» за 8 июля 1856 года появился его очерк 1856 года, переведенный почти без изъятий, но моды на По он так и не создал (К-3). В русском переводе нет указания на автора и сняты три первых абзаца, в которых Бодлер рассуждает о превратностях судьбы. Очерк начинается прямо со слов: «Жизнь Эдгара Поэ — плачевная трагедия; его смерть — ужасная развязка, которая кажется еще ужаснее по своей тривиальности»<sup>35</sup>. Эти слова принадлежат Бодлеру, однако подлинный его дух тщательно изгнан. Все выражения от первого лица убраны, как и несколько растянутые доводы против обвинений и в защиту характера По. Русский «радатель» дела По не так уж близко принимает его к сердцу. Единственное — скорее забавное — отступление от текста оригинала сделано переводчиком в связи с якобы имевшем место пребыванием По в России. Этот эпизод изложен как совершенно достоверный, причем приводится имя американского дипломатического представителя в Петербурге, Генри Миддлтона, однако все действие переадресовано в Вену, а затруднения По отнесены на счет



строгости австрийских законов. Ничего не скажешь — лукавая осторожность! В русском тексте нет даже намёка на существование французского сборника рассказов По, к которому переведенный очерк служит предисловием. Правда, в заметке от имени издателя обещано, что в ближайшем выпуске появятся один-два рассказа По<sup>66</sup>. Остается предположить, что переводчик тщательно скрывал свои источники.

Очерк Бодлера об Эдгаре Аллане По не вдохновил Россию 1856 года на глубокий отклик, но тут же о нем появилась и другая версия. Несколько месяцев спустя в двух газетах были помещены довольно пространственные и почти тождественные публикации о По, вряд ли имеющие какое-то отношение к очерку Бодлера (К-4, 5). Авторы статей, напечатанных в «Московских ведомостях» и «Русском инвалиде», по всей видимости, черпали сведения из воспоминаний Руфуса Гризволда — правда, не исключено, что был использован посредствующий источник. Хотя представленное в газетах, имевших широкое хождение, имя По получило известность в России, спросу на его сочинения это пока мало способствовало. В то самое десятилетие, когда американский писатель пользовался огромной популярностью во Франции, интерес к нему русского читателя был преходящим и далеко не повсеместным. Рассказы По чаще всего печатались в журналах и газетах, весьма читаемых, но не пользующихся солидной литературной репутацией. К тому же печатались они от случая к случаю — прямое указание на то, что неослабного интереса не возбудили. Имя По мелькало и в антологиях, но его сочинения, втиснутые там и сям среди хаотически набранных переводов с английского, ничем особенным не выделялись. Предлагаемые заметки о нем носили сплошь вводный, вторичный характер, сводясь — исключая переводы статей Бодлера — к биографическим данным.

Исключение — не слишком ценное, но достаточно эксцентричное, чтобы задержать на нем внимание, — составила безымянная брошюра 1859 года. Автором ее, судя по умелому использованию литургических и библейских текстов, был священнослужитель. К тому же до странности чуждый каким бы то ни было литературным течениям. Он прочел рассказ По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» во французском переводе Леона де Вейли в L'Illustration от 8 марта 1856 года и оказался не первым читателем, которого По ввел в заблуждение, заставив поверить, что сообщает чистейшую правду. Приняв По за врача, автор брошюры восстает против самой процедуры манипулирования над человеческой душой и ее отторжения от тела и вовсю клеймит безверие, которое позволяет подобное святотатство. Текст этой брошюры был в качестве курьеза воспроизведен в 1901 году, когда По стал куда более благодарным материалом для критических рассуждений, нежели в году 1859-ом (П-15, К-6, 47).

Вплоть до этого момента ни один критик даже не пытался сделать По предметом самостоятельного анализа. И вдруг в 1861 году появи-

лись сразу два разбора его сочинений. И хотя ни один из них не прибавил сколько-нибудь ощутимым образом ему популярности, каждый представляет собой заметное явление, о котором стоит поговорить. Первый, принадлежащий перу Ф. М. Достоевского, предваряет три перевода рассказов По, помещенных в январском номере журнала Достоевского «Время» за 1861 год (К-7). Сам выбор двух из напечатанных там рассказов — «Черный кот» и «Сердце-обличитель» — отмечает значительный шаг вперед. Третий — «Черт на колокольне» — менее характерен. Позднее в том же году в журнале «Время» появились первые тринадцать глав «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (П-18, 19). Переводы, как точно устанавливается, сделаны с бодлеровских.

При всей примечательности появления этих переводов оценка, данная Достоевским их автору, заслуживает еще большего внимания. Признавая за По большой талант, он подвергает скрупулезному разбору «странность», которой, по его мнению, отмечен дар По. Его произведения нельзя назвать фантастическими без оговорки. Если они и фантастичны, то лишь внешним образом. То есть, допуская иногда сам факт неестественного события, По почти всегда обуславливает его возможность. Достоевский проводит различие между этим методом и неподдельным воображением Гофмана, который верит в создаваемый им таинственный, волшебный мир. По — писатель скорее не фантастический, а капризный<sup>37</sup>.

В отказе признать в По писателя-фантаста или преемника Гофмана звучит своего рода антитеза. Гофман уже давно завоевал сердца русских читателей, и Достоевский решительно отклоняет возможность соперничества с авторитетом любимого немецкого автора. Свое предисловие он заканчивает словами: «В Поэ если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б только можно было так выразиться. Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях». Это подспудно негативное замечание перекликается с высказанным в *Le Figaro* (от 27 марта 1856 г.): «Эдгар По является естественным продуктом быстроразвивающейся демократии, которой недосуг заниматься теорией чувства, медлительностью страсти, лепетом любви и которая делает свои заключения исключительно на основе собственных впечатлений»<sup>38</sup>. Подобные антиамериканизмы — общее место европейской печати того времени; они, скорее всего, восходили к Токвилю, приспособляемые к каждому данному случаю. Нет необходимости, разумеется, считать их собственными изобретениями Достоевского, но они отвечали его настроениям.

При всей несомненной самостоятельности своих критических мнений, в данном случае Достоевский проявляет пристальное внимание к французским источникам. Он писал предисловие, имея под рукой Бодлера, и это подтверждается хотя бы тем, что все названные там рассказы вошли либо в первый, либо во второй том переводов Бод-

лера<sup>39</sup>. При всем том Достоевский не принимает основных положений бодлеровской постромантической интерпретации По. Он не только далек от того, чтобы считать По несчастным поэтом, гонимым в родном краю, или аристократом, презирающим демократию, но видит в нем плоть от плоти его страны, во всем с нею единого. И совершенно очевидно, что это утверждение комплиментом отнюдь не является.

Высказав в начале статьи свои претензии, Достоевский затем показывает, какие свойства По вызывают восхищение:

«Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою пронзительности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души человека! Кроме того, в Эдгаре Поэ есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей и составляет резкую его особенность: это сила воображения. Не то чтобы он превосходил воображением других писателей, но в его способности воображения есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила воображения. Попробуйте, например, вообразить сами что-нибудь не совсем обыкновенное или даже не встречающееся в действительности и только возможное; образ, который нарисуетя перед вами, всегда будет заключать одни более или менее общие черты всей картины или установится на какой-нибудь особенности, частности ее. Но в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно, или еще никогда не случилось на свете» (К-7).

Замечания Достоевского представляют собой исключительный интерес в свете его творчества (см. ниже, гл. III). Это самые глубокие суждения о художественном методе По, какие к этому времени вообще были высказаны на любом языке.

Этот скромный и в целом хвалебный отзыв о По не сыграл, однако, какой-либо роли в укреплении положения американского писателя на русской литературной сцене. Хотя в центре анализа Достоевского были существеннейшие черты творчества По и хотя три из четырех произведений, опубликованных в журнале «Время» за 1861 год, принадлежали к его наиболее типичным, сам Достоевский к По уже не возвращался, и никто другой из критиков им также не занялся.

Или почти никто, так как в том же 1861 году в ноябрьском номере весьма неподходящего для подобной публикации издания — радикальном, сугубо утилитарном журнале «Русское слово» (К-8) — появилось длинное и внушительное сочинение о По за подписью «Е. Лопушинский». Принимая во внимание скудость предшествующих заметок о По, тут нельзя не изумиться. Опус Лопушинского не уступает бодлеровским по масштабу, а творчеству По в нем уделено соответственно даже больше места, чем у Бодлера. В статье Лопушинского

три раздела. В первом дается характеристика общества, в котором По жил и творил, — причем оно описывается скорее с чувством сожаления и удивления, чем враждебности. Второй раздел — биографический — в значительной мере опирается на Бодлера, а третий посвящен тщательному и компетентному анализу прозаических произведений По, куда включается и неизбежное сопоставление — выявление сходства и различий — с Гофманом.

Статья вызывает много вопросов, и один из немаловажных касается авторства. Подпись «Е. Лопушинский» нигде больше в русской критике не встречается<sup>40</sup>. Если за ней не скрывается кто-либо из анонимных переводчиков рассказов По, разбросанных по русским периодическим изданиям пятидесятых годов, то следует считать, что автор этот впервые появляется в печати. Однако тайна анонима в какой-то мере приоткрывается, если мы сравним его статью с другой, во многом идентичной, датированной октябрём 1861 года и напечатанной в одном из выпусков польского журнала *Biblioteka Warszawska*<sup>41</sup>. Промежуток между опубликованием обеих статей, принимая во внимание условия печатания в XIX веке, чрезвычайно краток. Тем не менее побуждение открыть общий источник для обеих статей при дальнейшем тщательном их рассмотрении теряет силу. Внешние данные полностью убеждают, что польская статья является самостоятельным произведением — оригиналом. Далее, статья эта подписана Фелицианом Фаленским, литератором, который вряд ли стал бы рисковать своей репутацией, напечатать плагиат под своей подписью. Более того, интерес Фаленского к По восходит еще к 1846 году, к тому же известно, что он, как переводчик ряда рассказов По, лелеял мечту стать для него польским Бодлером<sup>42</sup>. Польша, однако, в те годы раскрыла По свои объятия не шире, чем Россия.

И все же, каково бы ни было происхождение упомянутой статьи, она появилась в России, и ее влияние, коль скоро таковое имело место, нельзя не учитывать. Однако на протяжении конца этого десятилетия почти не последовало ни новых переводов из По, ни разборов его творчества — явное свидетельство того, что влияние это оказалось равным нулю. По правде говоря, эти годы были, по-видимому, глухой порой, что, несомненно, отражало упадок популярности По во Франции<sup>43</sup>.

Но новый взлет европейской славы По уже готовился. И стимулом к нему явилось опубликованное в 1869 году полное собрание произведений Шарля Бодлера под редакцией Теофиля Готье, в которое вошла и вся подборка его переводов из По. С этим собранием, весьма возможно, связан тот факт, что в 1870 году «Отечественные записки» опубликовали рассказы «Колодец и маятник» и «Маска красной смерти» (П-22). В заметке от издателя читающей публике сообщалось, что «предлагаемые рассказы, принадлежащие перу известного американского писателя Эдгара По (Edgard Poe) и впервые появляющиеся в

переводе, отличаются теми же достоинствами, как и другие произведения, уже известные русской публике». Это наталкивает на мысль, что в сознании русского читателя уже сложилось определенное представление о По как писателе. Но поскольку мы не располагаем ключом к тому, каковым было это представление, такое предположение вряд ли имеет большую цену.

В семидесятых и вплоть до середины восьмидесятых на По, по всей видимости, наложила руку популярная пресса, что скорее помешало, чем помогло созданию должного представления об американском писателе. Так, например, в 1879 году иллюстрированный еженедельник «Нива» поместил на обложке июньского номера портрет По и предложил своим читателям краткую заметку о нем, предварившую первую часть рассказа «В руках смерти (по Эдгару По)» (П-30). В героине биографической заметки мало общего с По — разве только повторен типический набор ошибок касательно его жизни и творчества. Рассказ же — история, переполненная величайшими неожиданностями. Действие происходит в Испании и датируется 1810 годом; героем является польский улан, офицер, находящийся на службе во французской армии и скрывающийся под одеждой монаха. В последующих выпусках он оказывается узником из рассказа «Колодец и маятник». Однако тут авторы переделки вводят героиню — красавицу-испанку, дочь его преследователя, которая устраивает герою побег. И с несомненной целью подчеркнуть американское происхождение рассказа издатель счел уместным вставить в середине второго выпуска изображение Бруклинского моста.

Среди разбросанных там и сям публикаций этого десятилетия одна привлекает особое внимание как своей обстоятельностью, так и новым подходом, который дает толчок новому направлению. В ней По стал объектом глубокого психологического изучения. Более чем скромный успех По в пятидесятых был неизбежен в силу серьезных устремлений общества, требовавшего «полезности» искусства. «Истинный По», писатель с особым пристрастием к исключительному, как отметил Достоевский, не вписывался в это основное направление. И вот вдруг произошло нечто совершенно непредставимое: один из главных адептов социальной точки зрения углядел «полезность» в Эдгаре По. Николай Шелгунов, как и многие другие переводчики По, менее всего отличался чувствительностью к литературным достоинствам. Напротив, он жаждал, насколько мог, передать «содержание». Но хотя сам По усердно переосмысливал художественную форму, он, возможно, был бы польщен вниманием именно этого литератора. Потому что По имел право притязать на звание мыслителя. А Шелгунов был человеком, в круг интересов которого входили такие области знаний, как история, экономика, общественная деятельность и педагогика. При полярности их взглядов По скорее всего был бы рад вниманию такой значительной фигуры. С другой стороны, интерес Шелгунова — и его

очевидная расположенность — к По совершенно неожиданны.

Переводы рассказов По появляются в апрельском и майском номерах 1874 года Санкт-Петербургского журнала «Дело» (П-26). Всего в подборку вошли восемь рассказов, представляющих собой образцы главных и характернейших черт творчества По. Первые два рассказа, напечатанные в апрельском номере, представлены десятью вводными страницами, которые почти целиком повторяют Бодлера (К-11). Хотя предисловие это не столько рабский перевод, сколько умное переложение бодлеровского текста; во многих местах оно точно воспроизводит выражения Бодлера. Например, Шелгунов дословно повторяет замечание по адресу хулителей По — «можно подумать, будто все писатели Соединенных Штатов, кроме, конечно, По, ангелы воздержания». Рекомендую подборку рассказов, представляющих своеобразный и неповторимый талант По, его внутренний мир и социальные взгляды, Шелгунов начинает с аналитических новелл: с «Убийств на улице Морг» и несколько сокращенного варианта «Золотого жука». В следующих номерах значительное место отводится рассказам: «Маска красной смерти», «Береника», «Черный кот», «Сердце-обличитель», «Лигейя» и «Тень». Все они, без сомнения, переведены с Бодлера и в переложении со второго языка на третий сильно утратили как в тонкости, так даже и в точности.

Что именно заинтересовало Шелгунова в По, становится очевидным из статьи «Эдгар По как психолог», которой он завершает весь цикл. Как получается, спрашивает он, что По производит на душу столь сильное, столь гнетущее впечатление? Конечно, он воздействует не только на воображение. Потому что, бесспорно, заставляет читателя пройти через те же процессы, что и его герои. И это, заключает Шелгунов, результат его исключительной силы самонаблюдения, которая делает его психологом и проводником психологических открытий, далеко выходящих за рамки его времени: «По первый из писателей-беллетристов явился популяризатором этих психологических процессов, популяризатором таким ясным и логичным, каким может явиться только человек, глубоко и внимательно наблюдавший собственную душу». Дух извращенности вовсе не был проигнорирован, как полагал По, ни в философии, ни в литературе, ни в теологии, ни в мифологии. Но как один из внутренних психологических элементов души был понят лишь недавно. И Шелгунов приступает к рассмотрению этого вопроса в теории Эдгара По и прежде всего его положений о самонаказании, замечая в скобках, что легко представить себе, как подобные воззрения возникли в Америке, что является предметом самостоятельного психологического исследования.

Восхищение Шелгунова творчеством По вызвано способностью писателя проникнуть в человеческую психологию — способностью, которую тот продемонстрировал в своих рассказах, написанных тогда, когда подобные явления еще не были освещены в психиатрии.

Однако интерес критика тут явно отклоняется от творчества По к сознанию По. Если все эти глубины были открыты им благодаря самоанализу, то прежде всего изучать надо самого По. Шелгунов негодует против тех, кто уходит от этой задачи. Он считает вполне возможным, не откладывая в долгий ящик, проникнуть в духовный мир По через его художественные произведения. Критике не уместно ограничивать себя узко национальными рамками, она должна черпать знание отовсюду, где его только можно обрести.

Вот она — первая, дофрейдистская нота, прозвучавшая в России, — нота, вырвавшаяся в целое направление в критической литературе о По и достигшая кульминации в трехтомном психоаналитическом исследовании Марии Бонапарте, увидевшем свет в 1933 году. Эта нота, начиная с восьмидесятых, будет звучать снова и снова. Такой подход к По, который, очевидно, является частью более широкого направления в литературе, возник, должно предположить, почти естественно, из самого субъекта, еще в 1865 году во Франции, когда в *Revue Moderne* заявили, что феномен По относится скорее к медицине, чем к литературной критике<sup>44</sup>. И по мере того как небрежение сменялось восхищением, выказываемым некоторыми кругами, в этом духе будут писать все чаще и чаще. Русские психологи, однако, не проявили готовности воспринять призыв Шелгунова. Тем не менее имя По появляется в печати вновь и вновь, что указывает на возрождение интереса, который на этот раз не только не убывает, но, напротив, разливается могучим потоком.

Еще одна серьезная статья о По, появившаяся в семидесятых, принадлежала Сергею Андреевскому, который предпослал ее своим переводам «Философии творчества» и «Ворона», опубликованных в февральском номере «Вестника Европы» за 1878 год<sup>45</sup> (К-12). В этом введении «от переводчика», при всей его краткости, русский критик впервые дает историю По в России. И именно поэтому даже допущенные им неточности заслуживают внимания.

В нашей литературе, сокрушается Андреевский, По представлен лишь отдельными произведениями, преподносившимися нам с большими промежутками. «Первые такие переводы появились в конце тридцатых годов», — заявляет он, а затем, в 1851 году, в журнале «Пантеон» появилась биография американского писателя. Оба эти утверждения ошибочны. Было бы интересно узнать, откуда Андреевский черпал свои сведения, так как его статья положила начало легенде о судьбе По в России, внесшей немалую путаницу в дальнейшие исследования. Последующие его сообщения о По также следует отнести к легендарным, правда, вина за них лежит не на нем. Так, годом рождения По он считает 1813, а местом рождения — Балтимору (sic); датой смерти называет 4 (sic) октября 1849 года и указывает, что По было тогда тридцать четыре (sic) года. Затем он повторяет, в теперь уже набившей оскомину форме, историю вымышленных подвигов По «на

Востоке» и в России. Далее следует рассуждение о его темном гении, подкрепленное цитатой из «Элеоноры», где говорится о шаткости границы между безумием и высоким интеллектом, между сном и явью. Подобно многим другим критикам, Андреевский слышит здесь отзвук собственного опыта американского писателя. Следующие его высказывания весьма примечательны: он отдает должное той стороне таланта По, о которой до него в русской критической литературе почти не упоминалось. Эдгару По, отмечает он, принадлежат первые образцы «научно-фантастических» и «фантастически-уголовных» рассказов, которые позднее получили развитие в творчестве Жюль Верна и Эмиля Габорио. (Знаменательно, что к типу «фантастически-уголовных» он относит «Беренику».) Отсюда Андреевский переходит к главной теме своего введения — «Ворону» — и к прозе уже возвращается.

Одновременно с появлением еще нескольких статей сильно активизировалась и деятельность переводчиков. В результате 1885 год был отмечен появлением двух сборников переводов По «с английского», которые вышли в Москве и в Санкт-Петербурге (II-51, 52). Рассматриваемые на фоне литературных направлений, развивавшихся в самой России, они служат точкой отсчета новой фазы признания По в России, о которой речь впереди (см. главу IV).

Итак, в течение 1847—1884 годов Россия знакомилась с произведениями Эдгара По медленно и по случайным переводам, публиковавшимся в различных периодических изданиях — еженедельных и ежедневных — с единственной, без сомнения, целью придать их страницам больше пикантности. Выбор русских издателей, всегда оглядывавшихся на Францию, отражал первый «французский» взлет популярности По. В этом убеждают фразы вроде следующей: «В последнее время иностранные журналы постоянно предлагают своим читателям хитроумные рассказы американского писателя Эдгара По»<sup>46</sup>, или косвенная ссылка на французов у Достоевского: «Его сравнивают с Гофманом». Тем не менее, тот факт, что вплоть до 1874 года все без исключения переводы подписаны разве только инициалами, свидетельствует о том, что переводы эти в подавляющем числе делались ради заработка, и что ни один истинный талант первой или даже второй величины не пленился Эдгаром По настолько, чтобы присоединить к его славе свою. В этом, несомненно, главное различие с тем, как По приняли во Франции.

Однако были и другие немаловажные различия. Первые французские переводы пали на исключительно благоприятную почву — и не только литературную. Закат романтизма, все еще оказывавшего воздействие на вкусы читателей, влияние науки в общих областях жизни и тяга широкой публики к сенсации — все это вместе содействовало тому, что По охотно приняли во Франции<sup>47</sup>. Ни один из названных факторов не обладал подобной силой в России. К тому же, если гово-



речь о Франции, воздействие в данном случае было обоюдным. Между По и французской традицией, как полагает Мессак, действовало взаимное притяжение. И хотя много написано о влиянии По во Франции, «складывается впечатление, что до сих пор не уделялось сколько-нибудь серьезного внимания тому, чем он, возможно, обязан предшественникам бодлерианцев и символистов»<sup>48</sup>. Хотя культурный багаж По был, без сомнения, куда менее значителен, чем ему хотелось это внушить окружающим, можно с полным основанием считать, что он был знаком с многочисленными творениями европейской литературы, необходимыми для формирования хорошего — по представлениям того времени — вкуса. Источники были те же: они насыщали атмосферу, которой дышал и По, и его французские современники. Мессак считает нужным особенно подчеркнуть сродство между умонастроением Эдгара По и ментальностью французского XVIII века, «воспроизводившей не сам научный дух в точности, но любопытство и вкус к науке, обусловленные настроением, которому они могут дать повод»<sup>49</sup>. Если верно, что этот дух был во Франции сильнее, чем где бы то ни было, то вот еще одно объяснение, почему По так пришелся французам по сердцу. Во всяком случае уже в первой критической статье о нем, опубликованной во Франции, в *Revue des Deux Mondes* за 1846 год (автор Е. Д. Форж) особенно подчеркивается сила его логики, которая роднит Эдгара По с «Задигом» Вольтера<sup>50</sup>. Мысль эта была затем на время вытеснена статьями Бодлера.

Как мы видели, рассказы, которые подхватила французская периодическая печать, и мимо которых в первый период знакомства с По прошли в России, также показывают различие во вкусах. Из двенадцати известных дободлеровских французских переводов и передождений, появившихся между 1844 и 1848 годами, для двух был избран «Золотой жук», для трех — «Убийства на улице Морг», и еще для двух — «Низвержение в Мальстрем» и «Похищенное письмо»; по одному разу использовались «Вильям Вильсон», «Разговор Эйроса и Хармионы», «Черный кот»<sup>51</sup>. Один из французских переводчиков счел необходимым изменить имена и реалии в рассказе «Убийства на улице Морг» с целью сделать его французский фон правдоподобным; другой решил проблему неточностей в *couleur locale*, перенеся действие в Балтимор<sup>52</sup>. При всем том по своей сути рассказ вполне соответствовал *cause célèbre*<sup>53</sup>, которую французская пресса всячески поощряла, выступая ее заказчиком и потребителем. Почти все другие упомянутые рассказы По относятся к его «аналитическим» повествованиям или обладают чертами, которые сближают их с таковыми.

С другой стороны, при первом знакомстве с По только на долю «Золотого жука» выпала в России такая же, как во Франции, попу-

<sup>48</sup> Местное своеобразие (фр.)

<sup>53</sup> сенсация, дело сенсации (фр.)

лярность, тогда как «Убийствам на улице Морг», «Похищенному письму» и «Разговору Эйроса и Хармионы» пришлось ждать признания (и перевода) еще много лет. Любопытно отметить тот факт — как бы его ни толковать, — что аналитический элемент ни в коей мере не играл главную роль в интересе к По в России. «Золотой жук», как говорилось выше, поначалу считался рассказом для детей. И хотя в 1847 году издатель явно оценил это произведение лишь отчасти как умственное упражнение для подрастающего поколения, не эта черта привлекла тех, кто вторично его опубликовал: на этот раз «Золотой жук» выступил в качестве приключенческой истории, изложенной автором из экзотической страны. Что же касается подвигов аналитического рассказа, а именно — детектива (в отличие от рассказа «с тайной») и научной фантастики, то тут, по-видимому, в первом случае пока еще никакой традиции на литературном уровне не существовало<sup>53</sup>, а научная фантастика — хотя и возможно говорить о некоторых ранних ее образцах — стала популярной лишь с появлением переводов из Жюль Верна, настоящее же ее развитие как отдельного жанра произошло лишь в XX веке<sup>54</sup>.

Юмору По повезло несколько больше. Публикуя «Тысячу вторую сказку Шехерезады», издатель «Русского инвалида» ссылался на французский источник — *L'Illustration*<sup>55</sup> — и пояснял: «Рассказ сей оказался нам столь своеобразным и интересным, что мы решили поместить его в нашей газете» (П-11). Имей он доступ к английскому оригиналу, не искалеченному сокращениями, который сделал переводчик Вейли, он, пожалуй, был бы очарован еще больше. Вейли, очевидно, счел некоторое буффонство дурновкусием, хотя к «научным» элементам отнесся даже с большим уважением, чем сам По<sup>56</sup>. Юмор в духе Ирвинга вместе с интригующим «псевдофантастическим» сюжетом в «Необыкновенных приключениях некоего Ганса Пфаала» настолько пришелся по сердцу читателям, что рассказ, опубликованный в журнале «Отечественные записки» за 1853 год, был в том же году помещен в антологии «Рассказы современных иностранных писателей» (П-8, 9). «Черт на колокольне» также очень понравился и был напечатан в журнале «Время», хотя его юмор построен главным образом на игре слов, основанной на том, что английские фразы произносятся с немецким акцентом.

Юмор, острый ум, налет научности, необычность плюс некоторое сходство с писателями, уже ставшими в России своими, — все это вызвало кое-какой отклик, но явно недостаточный. И нет нужды углубляться в русскую литературу и критику середины XIX века, чтобы уразуметь: господствующие тут направления были очень далеки от того, чем, вероятно, мог одарить их По. У животного магнетизма и оккультизма находились, пожалуй, свои приверженцы, но их влияние в литературе почти не ощущалось. Современник «натуральной школы», чьи произведения пришли в Россию в те же годы, когда там

печатались первые рассказы из тургеневских «Записок охотника», содействовавших перевороту в общественных вкусах и, более того, убежденности в социальной ответственности писателя, первым поборником которой выступил Белинский, По предлагал слишком малую лепту в то, что питало основное течение русской литературы тех лет. Из иностранных писателей его соперниками выступали Бальзак и Жорж Санд, а если есть нота, почти полностью отсутствующая у По, так это — гуманистическое чувство. К тому же весь рассматриваемый период с его гражданской и социальной ориентацией, с его сосредоточенностью на делах сугубо русских был прежде всего периодом реалистического романа. Талант По, даже оказись он созвучным требованиям времени, был не настолько могуч, чтобы захватить ниву, занятую Тургеневым, Толстым и Достоевским. Случилось как раз то, на что он мог в лучшем случае рассчитывать, — отдельные переводы на среднем уровне и нечастые, мало продуктивные упоминания в критике. Короче говоря, ему было оказано ровно столько внимания, сколько понадобилось, чтобы, когда он в конце концов занял видное место, назвать его «подземным течением», чей курс и движения в точности не известны.

Но прежде чем это смогло произойти, необходимы были перемены в «надземной» атмосфере. А этот процесс начался в восьмидесятых годах, и мы обратимся к нему в главе IV. Однако вначале нужно рассмотреть возможность влияния По на писателей периода, о котором только что шла речь.

ПО И РОМАНТИЧЕСКИЕ  
РЕАЛИСТЫ

Золотая пора русского реалистического романа падает на период с пятидесятих до восьмидесятых годов девятнадцатого века. За «Рудин» (1856) следует десятилетие других тургеневских романов. Толстой писал «Войну и мир» в шестидесятые, а «Анну Каренину» в семидесятые годы. «Преступление и наказание» было опубликовано Достоевским в 1866 году, а «Братья Карамазовы» — в 1880-м. Где же могло найтись тут место для По? Однако ни один литературный период не бывает монолитным. И таланты чаще всего тоже. Более того, писатель, воспринимаемый современниками с одной стороны, может повернуться к читателям более позднего времени иными гранями. Чем богаче талант, тем многообразнее возможности. И что же удивительного, если следы присутствия По все-таки обнаруживаются в литературе этого реалистического периода? А речь тут пойдет не о каких-то второстепенных подражателях, пристроившихся в хвосте течения, а о двух великих романистах.

Первый, как нетрудно догадаться, — Достоевский, второй — Тургенев<sup>57</sup>. Символисты, не колеблясь, соединяли имена Достоевского и По. Пользуясь преимуществом взгляда в прошлое и переменной литературной атмосферы, они увидели в Достоевском «первого декадента» и сочетали его с По. Оба обращались к аномальному (ниже это будет рассмотрено подробно). Однако сделать это сопоставление оказалось под силу не только грядущему поколению. Уже в 1881 году в напечатанном в лондонском еженедельнике *The Academy* по смерти Достоевского некрологе говорилось:

«Он не имел себе равных в исследовании чувства — правда, чувства всегда с налетом патологического, что характеризует его произведения. Это в полной мере относится к тому, как изображено раскаяние убийцы в «Преступлении и наказании», достигающее еще больших высот в «Братьях Карамазовых». Мрачный колорит, которым он окутывает все свои истории, и чары, которыми завораживает читателя, весьма напоминают нам Эдгара По»<sup>58</sup>.

Проследить справедливость этих беглых оценок лучше всего, без сомнения, обратившись к произведениям самих писателей. И тут основой для скромного исследования послужит напечатанное в 1861 году в журнале «Время» предисловие Достоевского. Оговоримся сразу — в нем нет даже намека на влияние, даже скрытого. Прежде всего,

слишком велика несоразмерность обеих величин. И пусть сам Достоевский признает за По большой талант, слово это слишком много в себя вмещает, и использование его Достоевским говорит лишь о том, что он восхищен, но отнюдь не поглощен писаниями американского собрата. Более того, статья Достоевского — лишь краткая оценка и не всегда хвалебная. Она свидетельствует о том, что рецензенту пришелся по душе ряд черт рассказов По: сила психологического проникновения, живость воображения, умение подмечать специфические детали. Следует также принять во внимание заряд, исходивший по крайней мере от двух рассказов, к которым это эссе служило предисловием, — «Черного кота» и «Сердца-обличителя». Альфреду Бему принадлежит интересное замечание о характере восприимчивости Достоевского: «Достоевский был чрезвычайно восприимчив к литературным влияниям со стороны других писателей. Но его способность художественного поглощения рождала не столько само произведение, сколько скрытый в нем круг идей»<sup>59</sup>.

Памятуя об этом, можно выделить несколько тем, которые отчетливо вырисовываются в произведениях как По, так и Достоевского, но при этом постараться не упускать из виду другой конец шкалы присущих им возможностей, указывающий на вероятные для каждого сочетания деталей. Можно начать с отмеченных самим Достоевским особенностей творчества По, прежде всего тех, которые он увидел в двух психологических новеллах и которым предпослал свое предисловие. На этом фоне произведением Достоевского, с наибольшей очевидностью напрашивающимся на наше внимание, является «Преступление и наказание», опубликованное в 1866 году.

Этот роман, который автор определяет как «психологический отчет одного преступления»<sup>60</sup>, отличается от других произведений Достоевского, по замечанию Филиппа Раава, «полной сосредоточенностью на этой захватывающей теме»<sup>61</sup>. Все произведение, от начала до конца, отмечено не свойственной другим романам Достоевского цельностью и экономией средств, тогда как центральной темой выступает расследование преступления, причем не самого преступления как такового, а его мотива. А мотив этот так до конца и не определен. Раав полагает, что «главное — в неопределенности. Достоевский — первый романист, который полностью принял и драматизировал принцип неясности и неопределенности в изображении характера», сознавая «загадочность природы современного человека и мучительность усилий задержать угрожающий ему распад»<sup>62</sup>. Думается, будет вполне уместным начать изучение аналогий в творчестве обоих писателей именно с этого конца.

Начнем с вопроса о мотиве убийства, который так до конца и не ясен самому Раскольникову. Зачем он его совершил? Чтобы доказать себе, что он Наполеон? Чтобы добыть денег для спасения матери и сестры? Или его толкнуло на это нечто более тонченное, нечто бес-

сознательное? Как бы это ни комбинировать, побуждение совершить преступление коренится и разрастается в больной от одиночества душе:

«Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением. Впрочем, все эти вопросы были не новые, не внезапные, а старые, наболевшие, давнишние. Давно уже как они начали его терзать и истерзали ему сердце. Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения».

И разрешение это не заставляет себя ждать:

«Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» (Ч. I, гл. 4).

Мотив психического нездоровья, сопутствующего преступлению, уже прозвучал на первой странице «Преступления и наказания»: «...с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию» — и будет, усиливаясь, развиваться на протяжении всей книги.

В сжатости повествования, соответствующей представлениям По о форме рассказа, нельзя не увидеть сходства с состоянием, в котором находится герой По. «Сердце-обличитель» начинается словами: «Ну, да! Я нервен, нервен ужасно — дальше уже некуда; всегда был и остаюсь таким; но откуда вы взяли, что я — сумасшедший?» (С. 421). Герой отмечает инкриминируемое ему безумие (одновременно признаваясь в слуховых галлюцинациях), пока оно не обнаруживается в трагическом финале рассказа. А причина преступления обозначена так: «Затрудняюсь определить, как этот замысел пришел мне на ум; но, как только возник, мне не стало от него покоя ни днем, ни ночью. Сам старик был тут ни при чем. Никакого взрыва ненависти не было и в помине. Я любил старика. Он мне ничем не досадил. Не обидел меня ни разу. На деньги его я не зарился. По-моему, все дело в этом глазище...» (С. 421)<sup>63</sup>.

Это объяснение причины преступления, или отсутствие ее, всячески выпячивается в рассказе По. Но причина эта — навязчивая идея и больше ничего, а истинные корни ее — в подсознательном<sup>64</sup>. Что же касается Раскольникова, то при всех его усилиях объяснить себя самому себе, он столь же не знает, что он убил, убив старуху-процентщицу Алену Ивановну. И если Раскольников с самого начала характеризуется как человек сложный и неуверенный, то Эдгар По не приписывает своему герою раздвоенности сознания: его поступок совершенно иррационален, и это наводит на мысль о третьем измерении — о глубинах психики.

Хотя некоторые герои обоих произведений обнаруживают бесспор-

ное сходство, различие между короткой формой и длинной, между повествованием от первого и от третьего лица весьма велико. А потому так существен тот факт, что первый незавершенный набросок романа, писавшийся в 1865 году в Висбадене, был задуман как исповедь убийцы, точнее, как его дневник. Когда же эти формы представились автору — в чем нет сомнения — слишком тесными, чересчур скупыми, он сменил «точку зрения»<sup>65</sup>.

Фигуру Раскольниковва Достоевский начал мысленно лепить еще на каторге, представляя его себе современным, реально существующим типом<sup>66</sup>. Проблема «сверхчеловека», явно присутствующая во многих произведениях Достоевского, в пору жизни По не была даже сформулирована. Да и нравственный аспект в рассказах американского писателя не присутствует. И все же это вряд ли исключает возможность того, что в течение лет, пока роман складывался, Достоевский не впитал кое-что из присущего его предшественнику, как и из ряда других источников. Убийца в рассказе По, ужасный своим хитроумием, относит себя к разряду «незаурядных людей»: «Но сумасшедшие же ничего не смыслят. А посмотрели бы вы на меня! Посмотрели бы вы только, до чего хитро все было обдуманно, как все учтено, предусмотрено заранее, до чего ловко я прикидывался, затеяв это дело! (С. 421). Что и говорить, он куда более безумен, чем Раскольников, находящийся только на грани душевного заболевания. Тем не менее его действия достаточно разумны, чтобы послужить образцом для героя Достоевского. Правда, в первом случае «генеральные репетиции» не являются планируемыми заранее, тогда как Раскольников специально проигрывает весь ряд необходимых действий за два дня до самого события. И тот, и другой составляют хитроумный план преступления, предусмотренный до деталей: Раскольников даже знает, что от его жилища до дома ростовщицы «ровно семьсот тридцать шагов. Как-то раз он их сосчитал, когда уж очень размечтался». Убийца в рассказах По движется с оглядкой, проверяя себя на каждом шагу, когда ночь за ночью точно в полночь направляет луч фонаря на ненавистное око. Главное различие тут, пожалуй, в том, что герой По всегда полностью отдается поставленной задаче, упиваясь своей сообразительностью и испытывая садистское наслаждение при виде ужаса жертвы, тогда как Раскольников с его менее помутившимся умом терзает нерешительность. Возможно, вовсе не случайно, что и при описании преступления Раскольниковва тоже упоминается, как сильно бьется сердце, только это стучит его собственное сердце — стучит так яростно, что он боится — оно спугнет его жертву.

Обе сцены, в которых будущие убийцы дожидаются удобного мгновения, имеют некоторое сходство в деталях и общей атмосфере. Эдгар По изображает это так:

«На восьмую ночь я отворял дверь еще с большей оглядкой, чем всегда. Минутная стрелка на часах движется быстрее, чем кралась рука

<...> Подумать только, — я здесь, не спеша, отворяю его дверь, а он ни сном, ни духом не чувствует моих происков, моих тайных помыслов. От такой мысли я тихонько хихикнул; и, кажется, он услышал, потому что вдруг метнулся на кровати, словно вспугнутый. Так вот, вы, возможно, подумаете, что я тут же назад; вот и нет. В его комнате было черным-черно, тьма кромешная (ведь ставни затворялись наглухо из страха перед грабителями), и я знал, что ему не разглядеть, как открывается дверь, и не переставал потихоньку открывать ее — еще, а ну еще.

Я просунул голову и уж собрался было подсветить фонарем, но тут мой палец соскользнул со спуска шторки — старик резко приподнялся на кровати с криком: «Кто там?»

Я замер на месте, и ни звука. Битый час простоял я не шелохнувшись, но все было не слышно, чтобы он лег. Он сидел на постели и прислушивался...» (С. 422).

У Раскольникова старуха тоже одна, сидит, заперевшись от страха перед грабителями. Он прикладывает ухо к двери. Нельзя не вспомнить, насколько обострился слух у другого героя, когда Достоевский пишет о Раскольникове:

«Чувства ли его были так изощрены (что вообще трудно предположить), или действительно было очень слышно, но вдруг он различил как бы осторожный шорох рукой у замочной ручки и как бы шелест платья о самую дверь. Кто-то неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери...»

Он нарочно пошевелился и что-то погромче пробормотал, чтоб и виду не подать, что прячется; потом позвонил в третий раз, но тихо, солидно и без всякого нетерпения. Вспоминая об этом после, ярко, ясно, — эта минута отчеканилась в нем навеки, — он понять не мог, откуда он взял столько хитрости...» (Ч. I, гл. 6).

Несколько минут спустя он, Раскольников, совершенно хладнокровно расправляется с процентщицей: «Он был в полном уме, затмевший и головокруженный уже не было, но руки все еще дрожали. Он вспомнил потом, что был даже очень внимателен, осторожен, старался все не запачкаться...» (Ч. I, гл. 7). В рассказе «Сердце-обличитель» обходится без крови: жертва умирает от удушья.

Следующее, что указывает на сродство между этими произведениями, — это участие полиции в раскрытии преступления. В своей работе о детективном романе Режи Мессак проводит различие между художественным произведением, сюжет которого основан на тайне, и произведением, где в центре сюжета — преступление; последний, по его мнению, посвящен главным образом изображению методического, постепенного раскрытия таинственного происшествия посредством анализа точно представленных обстоятельств<sup>67</sup>. Основным тут выступает расследование (detection)<sup>68</sup>. Далее в том же труде он говорит о



детективном романе как о «тайне, относящейся к судебной практике, обычно преступлению, (которое) проясняет персонаж, так или иначе связанный с полицией и пользующийся преимущественно индуктивным способом мышления»<sup>69</sup>. Эдгар По, который в своих статьях о «Барнаби Радж» разработал поэтику детектива, не причислил бы к этой категории ни «Сердце-обличитель», ни «Преступление и наказание», поскольку в обоих произведениях преступник с самого начала известен<sup>70</sup>. Однако и тут, и там показана обратная сторона процесса, и читателя интересует, когда и как преступник, не выдержав, сам себя выдаст.

Первый вариант, как отвечает Мессак, был рассказом о переживаниях убийцы, начиная с момента, когда он стал думать о том, как избежать последствий совершенного злодеяния и допросов в полиции. Достоевский, считает Мессак, начал повествование с конца и таким образом следовал приему, использованному Эдгаром По<sup>71</sup>. Бравада преступника в рассказе «Сердце-обличитель» — он проводит полицейских в комнату убитого и ставит свой стул на те доски пола, под которыми схоронил труп, — предвосхищает поведение Раскольникова в трактире, когда он, пренебрегая осторожностью, почти выдает себя письмоводителю Заметову. Сходным образом повторяющиеся собеседования, происходящие между Раскольниковым и общительным следователем-психологом Порфирием Петровичем, со всеми их ухищрениями, в значительной мере воспроизводят предрассветную болтовню в рассказе По. Трое полицейских после осмотра помещения сидят, разговаривая о «всякой всячине», меж тем как наигранное спокойствие убийцы перерастает в галлюцинацию. Из-под досок ему слышится — и все сильнее — стук сердца его жертвы; он повышает голос почти до крика, мечется по комнате, елозит стулом по доскам — но впустую: стук «нарастал непрерывно. Все громче, громче, громче! А гости знай себе болтают в полное удовольствие, да улыбаются...» (С. 424). И у убийцы вырывается искомое признание.

Во втором рассказе — «Черный кот» — также есть сходные черты: упадок душевных сил убийцы (на этот раз от алкоголя), немотивированность убийства, неуязвимое сокрытие преступления и звук из наспех сделанного захоронения, который вырывает признание у убийцы. Можно привести и другие черты, представляющие особый интерес в связи с романом Достоевского. Не говоря уже о том, что орудие убийства избран топор, укажем еще на одно сходство: дело идет, в некотором смысле, о двойном убийстве. Для убийцы во всяком случае его кот — не просто кот, а нечто большее. Упомянув мимоходом поверье о том, что кошки — это перевоплотившиеся ведьмы, он затем будет придавать исключительное значение двум своим зверским поступкам: сначала он изувечил кота, а впоследствии повесил. И когда его жена мешает ему обрушить топор на второго кота, удар достается этой кроткой, добросердечной женщине. В уме всплывают про-

центщица Алена Ивановна и простодушная Лизавета, чье случайное появление вызвало второй смертельный удар топора Раскольникова.

И еще один более глубокий мотив, нашедший выражение в этом рассказе, несомненно, является центральным для «Преступления и наказания» — мотив, который, каков бы ни был его первоначальный источник, вряд ли остался незамеченным Достоевским у Эдгара По. Это — извращенность, которая определяется у По как «непостижимая потребность души *распалить себя*, надругаться над собственной своей природой, осквернить только ради скверны» (С. 454). Именно такая извращенность и толкает героя уничтожить кота: «Я <...> повесил его, *потому что* знал, как он любит меня, и *потому что* понимал, что он ничем передо мной не провинился; повесил его, *потому что* знал, что это — грех, смертный грех...» (С. 454). По считал, что «это одна из тех первозданных и самых неотъемлемых наших особенностей», для которых у философии нет объяснения. И сколько бы ни ополчались на эту его якобы своеобразную концепцию, вниманием ее с тех пор никто не обходил. Достоевский неоднократно отдавал ей дань, делал особое ударение на оттенке мазохизма.

Главным текстом Достоевского тут, конечно, являются «Записки из подполья» (1864). В этом вымученном монологе подпольного человека из прошлого столетия напрочь отвергаются упрощенческие аргументы всех тех, кто считает, будто человеком правит разум. Социалисты-утописты утверждают: если человеку разъяснить, в чем его настоящий интерес, он непременно будет ему следовать. Если ему показать, что его выгода в добродетели, он будет добродетелен. «О, чистое, невинное дитя!» — взрывается человек из подполья. Вглядываясь в глубины собственного «я», в историю человечества, герой Достоевского приходит к совершенно обратным выводам. Человеческая природа совсем не такова, какую видят ее утописты, она — глубже и чернее. Разум — лишь частица, а отнюдь не решающий фактор в поведении человека: «Хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда и *положительно* должно (это уж моя идея)». И следовательно, свобода выбора как раз и проявляется в том, что человек действует вопреки собственному благу, а свобода эта, говорит нам Достоевский, есть наивысшее благо. Извращенность человека, с которой мы постоянно сталкиваемся, является его главным недостатком и вместе с тем символом и орудием его свободы.

По не сделал этого последнего шага: он не считал извращенность благом. Запнувшись у края бездны, он застыл в ужасе и, зачарованный, устремил взгляд над обрывом.

Не только совпадение отдельных деталей или тематики в целом, общей для обоих писателей, наводит на мысль, что эстетика По чем-то обогатила Достоевского. Он вряд ли смог уделить творчеству американского писателя много времени. Но впечатление оно, несомненно, оставило. И учитывая общеизвестную восприимчивость Достоев-

ского, чтение произведений По, надо полагать, внесло некоторый вклад в его сознание — или подсознание. «Преступлением и наказанием» Достоевский, бесспорно, завершил — и с потрясающим успехом — то, за что хвалил По: поставив своего героя в необычное психологическое положение, он затем силой воображения проник в его душу. В подобном случае, когда общий рисунок и детали происходящего сопровождаются тематическими переключками, вполне логично предположить некоторую долю влияния. Задача исследователя — ее выявить<sup>72</sup>.

Есть в рассматриваемом периоде еще один ведущий писатель, которого нельзя обойти вниманием, — это Иван Сергеевич Тургенев. Право его на место в этом обзоре — вопреки утверждениям вроде тех, какие делает Ричард Фриборн, — далеко не очевидно. В своей книге «Тургенев, романист из романистов» Фриборн, исходя из «моды» на По во Франции в шестидесятых годах прошлого века, стремится установить некоторую связь между творчеством американского писателя и общей атмосферой в романе Тургенева «Дым», с новым (для Тургенева) отношением к оккультным явлениям, что особенно ощущается, по мнению Фриборна, в образе главной героини романа Ирины<sup>73</sup>. Все это, несомненно, лишь интуитивная догадка Фриборна, не подтвержденная, как это часто бывает, сколько-нибудь убедительными текстуальными примерами. В опубликованных письмах Тургенева не встречается — за одним исключением, о котором будет сказано ниже, — никаких упоминаний имени По. Это, естественно, не означает, что Тургенев, годами живший во Франции, не был знаком с творчеством По. При тесных связях Тургенева с ведущими фигурами во французской литературе и его общей эрудиции невозможно даже предположить, чтобы его не заинтересовал писатель, снискавший во Франции такую популярность. Однако легко себе представить, что рассказы По не слишком его очаровали и что они не имели никакого отношения к произведениям, которые им в то время создавались. Тем не менее не обошлось и без исключений. В 1856 году, находясь в Париже, Тургенев приступил к писанию рассказа, которому суждено было доставить ему немало неприятных минут и затруднений, когда в 1864 году рассказ этот, наконец, увидел свет. Речь идет о «Призраках».

Почти сразу же, в 1866 году, было отмечено, что «Призраки», возможно, связаны с сочинениями По. Карл Френцель, редактор лейпцигского журнала *Deutsches Museum*, заявил о несомненном влиянии. Рецензируя «Призраки», вышедшие в немецком переводе Боденштедта, он утверждал: «Одно из его (Тургенева.— *Red.*) недавних сочинений, «Призраки», бесспорно, обязано своим происхождением североамериканцу Эдгару Аллану По, чей столь же удивительный, как и неистовый гений пользуется у нас совершенно небывалым и вполне заслуженным признанием. Начатая в стиле По, фантазия Тургенева и заканчивается в духе мистических историй американского

писателя вопросительным знаком».

То, что эта форма выражения явилась не вполне удачной для Тургенева, рецензент относил на счет недостатка у русского писателя того качества, которым блистал По:

«Отдельные описания выполнены Тургеневым со всем присущим ему искусством и силой <...> Но в целом рассказу недостает единства, законченности. Несколько лет назад Шарль Нодье также сделал поползновение изобразить подобный мир грез и также не добился успеха. Как и Тургеневу, ему недостает знаний в естественных науках, тонких психологических наблюдений над теми, кто подвержен сомнамбулическим или гипнотическим состояниям, — знаний и наблюдений, которыми отличаются фантазии Эдгара По»<sup>74</sup>.

Таким образом, предполагается, что По исходит из наблюдений над реально существующими явлениями. Достоевский, скажем прямо, проявил большую проницательность, указав на невероятную силу воображения По, благодаря которой тот выдавал подобные переживания за действительность.

Если же искать точку связи между «Призраками» Тургенева и фантазиями По, то следует прежде всего остановиться на образе Эллис, женщины-вампира, правящей ночными полетами тургеневского героя-повествователя над европейским континентом. Женщина-призрак с нерусским лицом и английским именем, она приздается в любви к герою, убеждая подчиниться ее ночным чарам. Пытаясь вернуться к жизни единственным доступным ей средством, она обескровливает свою жертву, но и сама трепещет от ужаса перед уничтожением в Смерти. Если слабые намеки на ночные парения можно угледеть в рассказе По «Сила слов», то образ женщины-призрака, обладающей неземными знаниями и ставящей себе целью вернуться к жизни за счет другого существа, тотчас наводит нас на мысль о Лигейе и Морелле — героинях одноименных рассказов По. Лигейя, воздушная и страстная, высокообразованная и глубоко чувствующая, — женщина таинственного происхождения: ее муж даже не знает ее фамилии. Она обладает запретными знаниями и сверх того непреклонной волей, благодаря которой сокрушает соперницу, восстав из могилы. Ее предсмертные слова предвещают грядущий итог: *«Человек не предается до конца ангелам, ниже самой смерти, но лишь по немощи слабая воли своея»* (С. 151). Лигейе нужна жизнь, чтобы вернуть себе любовь. Эллис, чья ревность порождена иными причинами, использует любовь как средство обрести жизнь. Если сравнение Лигейи и Эллис существенно, то не менее существенна двойственность того результата, к которому приходят обе героини в своей борьбе за возвращение к жизни. Лигейя восстает из могилы в погребальных одеждах леди Ровены. Но обретает ли она реальную жизнь? И Эллис кончает тем, что трагически восклицает: *«...Я пропала!»*, ибо смерть «увидала» ее. И в последний раз герой видит Эллис живой женщиной: она лежит на траве, она вновь

«впивается» в губы своего возлюбленного, чтобы затем исчезнуть навсегда. Куда она ушла — в Смерть или в новую жизнь? Такой же глубокой и таинственной предстает Морелла, вызывая своей тайной отчуждение любящего мужа. Да, она вновь завоевывает и мужа, и жизнь, перевоплотившись в рожденную ею дочь, — но наступает ужасная развязка, которая является карой и ему, и ей.

Хотя сравнения эти строятся на некоторых тематических совпадениях и исходят из почти уверенности в том, что Тургенев не мог не видеть бодлеровских переводов из По, которые к 1856 году уже были ему доступны, они носят лишь умозрительный характер<sup>75</sup>. Более тесная связь между Тургеневым и По просматривается в поздних произведениях русского классика. Но прежде еще несколько слов о раннем периоде.

Известно, что Тургенева долгое время крайне беспокоило, как отзовется на его репутации такой рассказ, как «Призраки», и более того, он защищал себя от обвинений в мистицизме. Он постоянно касался этой фантазии в личных письмах, выражая несогласие с подобным мнением, всячески распространял среди друзей свое и корректировал его в ту или иную сторону в зависимости от их реакции<sup>76</sup>. Эта тревога, охватившая Тургенева из-за вторжения в не свойственный ему жанр фантастического, передалась и его издателю, желавшему опубликовать рассказ в своем журнале. Издателем этим был Достоевский, и критические замечания, которые он высказал, убеждая автора опубликовать рассказ, острее и глубже всего того, что появилось в критике по его напечатанию:

«Почему Вы думаете, Иван Сергеевич (если только Вы так думаете), что Ваши «Призраки» теперь не ко времени и что их не поймут? Напротив <...> Здоровая часть общества, которая просыпается, жаждет смелой выходки от искусства. А Ваши «Призраки» довольно смелая выходка, и превосходный будет пример (для всех нас), если Вы, первый, осмелитесь на такую выходку. Форма «Призраков» всех изумит. А реальная их сторона даст выход всякому изумлению. <...> Помоему, в «Призраках» слишком много реального <...> Форма Ваших «Призраков» превосходна. Ведь если в чем-нибудь тут сомневаться, так это, конечно, в форме. Итак, все дело будет состоять в вопросе: имеет ли право фантастическое существовать в искусстве? Ну кто же отвечает на подобные вопросы! Если что в «Призраках» и можно бы покритиковать, так это то, что они *не совсем вполне* фантастичны. Еще бы больше надо. Тогда бы *смелости* больше было. У Вас являющееся существо объяснено как упырь. По-моему бы, не надо этого объяснения»<sup>77</sup>.

Достоевский точно схватил тон тургеневского рассказа, передававший то, что «есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время». Возражает же он против вторжения «реального». Однако, видя в этой форме выражение того, что вылилось «брожени-

см по всей действительности *без всякого облегчения*», он приходит к заключению, что «такая мысль именно ко времени и этикие фантастические вещи *весьма положительны*». Именно форма, разумеется, дает право сравнивать Тургенева с По; замечания же, сделанные здесь Достоевским, совпадают — и это весьма интересно — с высказанным им ранее о фантастических рассказах По.

Примерно в то же время, когда писались «Призраки», был создан другой рассказ — «Фауст», опубликованный в 1856 году. Куда более типичный для Тургенева по части характеристик, обстановки и сюжетной линии, «Фауст» также наводит на мысль, что его автор, возможно, кое-что почерпнул из «Лигейи» и «Мореллы» Эдгара По. Госпожа Ельцова, мать героини, не принадлежит к обычной тургеневской коллекции. За ней стоит ее отец, который в конце жизни почти не выходит из своего кабинета, предаваясь занятиям химией, анатомией, кабалистикой: он пытается «продлить жизнь человеческую», воображая, «что можно вступить в сношения с духами, вызывать умерших». Все свои знания он передал дочери. Мать госпожи Ельцовой была итальянской крестьянкой из Альбано, похищенной у жениха, который убил ее на другой день после того, как она родила. Госпожа Ельцова была «женщина необыкновенная: она говорила на нескольких языках, много знала». Но ее окружает какая-то таинственность. У нее выразительное смуглое лицо, обрамленное густыми черными волосами; глаза — своеобразный вариант влажных итальянских — большие, строгие и словно потухшие; прямой точеный нос. Этот образ отвечает, пожалуй, стереотипу таинственной женщины, но в свете других особенностей этой истории нельзя не отметить, что и происхождение Лигейи — с ее роскошными густыми волосами и дивными глазами — окутано тайной, и что она также обладала знанием оккультных наук, которое, как и Морелла, и госпожа Ельцова, использовала вместе с исключительной силой воли для того, чтобы преодолеть смерть и вернуть себе того, кого любила.

Влияние госпожи Ельцовой на дочь безмерно. Она держит ее вдали от общества других людей, как скрывает от мира отец второй Мореллы свое дитя, хотя тут действуют иные причины. После смерти матери Вера всегда сидит под ее портретом. Дочь, рожденная госпожой Ельцовой, скорее повторяет ее облик, нежели имеет свой собственный. Когда же Вера, которую так тщательно — вплоть до взрослых лет — оберегали от поэзии или чего-либо иного, способного пробудить страсть, прочитав «Фауста», внезапно покорена им, призрак матери предостерегает ее, и Вера умирает от загадочной болезни. Связь мать—дочь не носит здесь характера мистического тождества и не является дьявольской. Тем не менее намеки на это присутствуют в достаточном количестве, чтобы считать сравнение с По правомерным.

Несомненно, здесь, как и в случае с Достоевским, различий больше, чем сходства. Однако речь идет, если на то пошло, не о подража-

нии, а об использовании отдельных элементов, почерпнутых писателем из других источников для собственных целей. Что касается целей Тургенева, то, проанализировав его «сверхъестественные» истории, Эмиль Оман приходит к следующему заключению:

«Эти рассказы, возможно, выглядят бледно по сравнению с рассказами Гофмана, Мопассана, По. Но Тургенев и не ставил себе целью наводить ужас. Он стремился исходить из рассматриваемых тогда гипотез — например, гипотезы телепатии, — чтобы бросить взгляд на неведомое, такой взгляд, который не откроет ничего более ужасающего, нежели известная всем действительность»<sup>78</sup>.

Каковы бы ни были различия между По и Тургеневым — а различия эти весьма существенны, — подходя к последним произведениям Тургенева, исследователь ступает на более твердую почву, и дело идет уже не о догадках и умозаключениях. В одном из томов «Литературного наследия», посвященного парижскому архиву Тургенева, представлено письмо, имеющее непосредственное отношение к замыслу рассказа «Клара Милич» или «После смерти»<sup>79</sup>. Сюжет этого рассказа основан на реальном происшествии — самоубийстве известной актрисы, которая, исполняя в ноябре 1881 года роль в драме Островского на сцене Харьковского театра, приняла во время спектакля яд. Историю эту рассказали Тургеневу знакомые дамы, одной из которых он писал: «Презамечательный психологический факт — сообщенный Вами — посмертная влюбленность... Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ в роде Эдгара По»<sup>79</sup>. Тонкая связующая нить — и все же устанавливающая то, что ранее лишь логически выводилось: знакомство Тургенева с творчеством По, с теми его произведениями, которые изображают такое явление, как «любовь после смерти» — то есть, несомненно, с «Лигейей» и «Мореллой». Анализ рассказа «Клара Милич» позволяет убедиться, до какой степени Тургенев «сделал» его «в роде Эдгара По».

В статье о мистическом у Тургенева М. Петровский высказывает мысль, что иррациональное и мистическое присутствует не только в отдельных рассказах Тургенева, но и во всем им написанном. Любовь — часто и мистическая тайна, и зло, а закон смерти всегда несет и зло, и ужас. И за обеими стоит рок, мистический и беспощадный<sup>80</sup>. Правда, эти темы занимали Тургенева в основном в конце его жизни. И это прежде всего относится к его стихотворениям в прозе. В «Песне торжествующей любви» (1881) — рассказе, овеянном ароматом Италии, преимущественно использована первая из упомянутых тем, хотя в нем немалое значение имеет и тема рока, когда главную роль играют колдовство и гипнотизм<sup>81</sup>. При всем том именно «Клара Милич» является тем рассказом, в котором соединяются любовь, смерть и рок типично по-тургеневски.

<sup>79</sup> «После смерти» — первоначальное название повести (Ред.).

В героине рассказа Кларе есть нечто таинственное, но ничего экзотического. Ее история вполне обыденна: урожденная Катерина Миловидова, дочь казанского купца, она совершенно русская девушка, которая даже свое признание герою, Яше Аратову, делает не прямо, а пользуясь цитатой из письма Татьяны в «Евгении Онегине». Подобно Татьяне, она принадлежит к глубоким натурам, и глубину ее чувств и ума избранный ею герой оценивает слишком поздно. Она не может примириться с повседневностью и выбирает смерть (как и другая тургеневская героиня — Сусанна из рассказа «Несчастливая»). Самоубийство Клары повергает Аратова в ужас, хотя, с другой стороны, кажется ему поступком «в дурном вкусе», как и все ее поведение в целом. Своим крайним романтизмом оно наносит оскорбление общепринятым правилам благопристойности. И все же в первом, подсказывает Тургенев, пожалуй, больше реальной силы, чем в последней. Во всяком случае он, этот романтизм, странным образом торжествует над повседневной реальностью.

Таинственность Клары коренится в присущей ей вере в судьбу, заменившей веру в Бога. Ей снятся странные сны. Устремив всю свою волю на то, чтобы «взять» созданный ею же идеал — возлюбленного своей мечты, она, тем не менее, провидит трагическое крушение лелеемых ею надежд. Аратов, равнодушный к ней при жизни, чувствует, что «взят» ею умершей, хотя и понимает, что, по всем разумным понятиям, не Клару, а ее старшую сестру Анну, от которой он так много узнал о характере Клары, надо бы ему любить. Он размышляет о власти, тяготеющей над ним: «Вот магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжится и после смерти — коли душа остается живою?» И Аратов, целенаправленно думая об этом, ощущает себя целиком во власти умершей Клары. В итоге ему является ее призрак, к которому он бросается с восторженным криком, и вбежавшая в комнату тетка застаёт его в обмороке. Здоровье его быстро и по непонятным причинам становится все хуже. После второго обморока его находят со стиснутой в руке прядью черных волос. В предсмертном бреду Аратов говорит о любви сильнее смерти, о совершенном браке, называет себя Ромео, принявшем яд, и умирает с блаженной улыбкой на лице.

Если это манера По, то с сильной примесью других черт — как, впрочем, и следовало ожидать. Однако характерное упоминание магнетизма, действие которого не прекращается и после смерти, имеет сильный привкус По. Так же и стремление Клары завоевать любовь своего избранника после смерти, коль скоро ей не удалось это при жизни, является контаминацией образов Лигейи и Мореллы. Ревнивым, страстным нравом, воплощенным в загадочных черных глазах и тяжелой черной косе, Клара напоминает Лигейю, но отвержена была любовь Мореллы, которая сумела победить, сойдя в могилу. Инно-



кентий Анненский считает одним из существенных моментов в образе Клары — символ трагизма красоты, востребованной лишь посмертно<sup>82</sup>. Эта тема с незначительными отклонениями — одна из любимых у По: красавица, отвергнутая при жизни, но обретающая любовь после смерти, воплощает собою загубленную красоту. (Наиболее яркое воплощение эта тема нашла в «Беренике».) Однако оккультный фон, на котором выступают героини По, не характерен для Клары. Тем не менее нельзя не отметить, что оккультизм присутствует и в тургеневском рассказе, но окрашивает биографию Аратова, а не Клары. Его чудак-отец считает себя потомком Якова Брюса, увлекается оккультными науками и слывет «чернокнижником». Именно наследственными чертами (а склонность к мистицизму и у Тургенева, и у По обычно передается по наследству) объясняется восприимчивость Яши к сверхъестественной силе Клары — или по крайней мере к мысли, что таковая существует. И тут вполне применимы к Кларе по их смыслу последние слова Лигейи: *«Человек не предается до конна ангелам, ниже самой смерти, но лишь по немощи слабыя воли своя»*. И так же, как у Лигейи — да и у леди Ашер, — победа Клары весьма двусмысленна.

При всех этих сходствах вряд ли можно сбрасывать со счета то обстоятельство, что у Тургенева под рукой равным образом находились и произведения французских писателей с той же тематикой. И «Серафита» Бальзака, и «Спирит, или Вампир» Готье, без сомнения, были столь же ему доступны, как и любой рассказ По. Последняя упомянутая тут тема получила тогда очень широкое распространение и говорить об источнике тут крайне трудно. Вряд ли «Призраки» были навеяны «Спиритом», появившимся в 1865 году. Но возможно, что «Клара Милич» чем-то обязана как этому произведению, так и «Вере» Вилье де Лиль-Адана. Однако тогда встает вопрос об отношении По к Готье и Вилье<sup>83</sup>.

Влияние, безусловно, нельзя рассматривать на одном уровне. Если считать исходным положение, что для россиян Эдгар По был писателем необычного и оккультного, то вряд ли можно обойти вниманием и другие рассказы. Правда, таких произведений насчитывается немного: в 1880 году подобного направления в русской литературе не наблюдалось. В таком случае имеют ли значение те два, разобранные выше, примера ограниченного влияния, если вообще считать их таковыми? Для каждого из них, учитывая крайнее различие их художественного метода, тут особый разговор. Достоевский был зачинателем, провозвестником и в то же время — ассимилятором уже накопленного литературой. Его произведения открыли последующим поколениям читателей много новых ее сторон. В конце века его прославляли как раз за те черты, которыми это поколение восхищалось у По. Обоих писателей провозглашали исключительно современными, опередившими свое время во всех отношениях. Тургеневу это напротив, никогда не

было свойственно. Одним из первых нащупав новое направление, он был крайне осторожен и умерен по части следования ему. В его сочинениях ощущение тайны всегда маячит — как это было показано выше на разобранных здесь рассказах — где-то с краю. В «Кларе Милич» это проявилось сильнее всего, надо полагать, под поощряющим воздействием все возраставшей во Франции моды на сочинения о сверхъестественном.

И хоть России эта мода тогда еще не коснулась, Тургенев ничем не рисковал, догадываясь, что вскоре настанет и ее час. Таким образом, в «Кларе Милич» он дал полную волю своему пристрастию в преддверии грядущего направления. Не говоря уже о примерах, проанализированных выше, самое важное, что следует сказать о вкладе По в русскую литературу рассматриваемого периода, сводится, пожалуй, к следующему: он пополнил поток нереалистической художественной литературы, напитав еле заметный в течение многих десятилетий ручеек, которому, однако, предстояло в тот день, когда реалистический поток временно оскудеет, победно заявить о себе.

ГЛАВА IV

# РОСТ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ: 1885—1910

Год 1885 можно считать началом нового этапа в литературной репутации Эдгара По во Франции, Америке и России, самое малое, по трем причинам. Возникновение символизма во Франции, выход в свет написанной Джорджем Вудбери биографии По и появление первого собрания его рассказов в русских переводах — все три события падают на этот год. Первое имело исключительное значение для международного статуса По, второе отмечало новый, серьезный подход к писателю у него на родине. Значение третьего труднее поддается определению. Его, вероятно, правильнее всего рассматривать как отклик на события литературной жизни за пределами России, которые редко удостоивались немедленного внимания. Главной же ареной действия по-прежнему оставалась Франция.

Давно уже принято рассматривать 1885 год как дату зарождения символизма. В этом году, отмеченном процветанием тонких журнальчиков и множеством тонких поэтических сборников, всеобщему вниманию была предложена новая эстетика, явившаяся реакцией на натурализм, с одной стороны, и парнасцев — с другой<sup>84</sup>. Многосложный по происхождению, как все литературные движения, символизм, тем не менее, в наиболее важных своих чертах шел от Бодлера, а через него и от Эдгара Аллана По. Так, стало уже общим местом называть этих двух писателей основателями символистского движения. В 1884 году вторым изданием вышли бодлеровские переводы *Histoires extraordinaires*, еще раз подчеркнув связь между ними обоими. Таким образом, если первая волна влияния По во Франции была повернута вспять расцветом натурализма, то теперь она накатила вновь мощным потоком, в который влилась еще и слава Бодлера.

Интерес к Эдгару По, строго говоря, не ограничивался одними символистами. Эволюция, происходившая во французской критике в последней четверти девятнадцатого века и несколькими своими школами широко охватившая весь литературный мир, также содействовала тому, что По вновь выдвинулся на авансцену. Наряду с критиками-символистами, такими, как Теодор Визева, и ряд явных позитивистов нашли в нем подходящий для себя материал. В 1885 году *La Revue contemporaine* в первом же выпуске поместила подробную ста-

тью об Эдгаре По, принадлежащую перу молодого блестящего исследователя Эмиля Геннекена<sup>85</sup>. А год спустя вышли отдельным изданием его переводы из По — *Contes d'Edgard Poe*<sup>86</sup>. Все это также свидетельствует о реанимации По в Европе.

Любопытно отметить, что тогда же и в родной ему стране репутация По начала претерпевать изменения — правда, по совсем иным причинам. Столь много внимания было отдано полемике о личности По, какой она впервые была представлена в очерке Гризволда со многими добавлениями и купюрами, внесенными друзьями и врагами, что на английском языке почти не существовало непредвзятого суждения о нем. Разумеется, совершенно неверно утверждать, будто соотечественники им пренебрегали. Напротив, раздавалось много похвал силе его анализа и воображения. Но потребность, явно всеми ощущаемая, непременно подвергать его нравственному суду даже тогда, когда это выходило за пределы литературных оценок, неизбежно препятствовала объективному подходу к его творчеству как таковому. Статьи Джона Ингрема, печатавшиеся в Англии в семидесятых, а в особенности биография По, опубликованная им же в 1880 году, показались многим верхом славословия, как прежде писания Гризволда — поношением Эдгара По. Равновесие было достигнуто Джорджем Вудберри, издавшем в 1885 году свой вариант биографии По. Эта книга — справедливая, хотя ее и не назовешь благожелательной — была в прошлом веке единственным значительным вкладом в изучение По. Интерес к нему американских читателей, никогда полностью не угасавший, начал постепенно расти, появился спрос на повторные издания его сочинений. В середине девяностых вышли три полных собрания. Меж тем и в американской критике наметился более тонкий и менее морализаторский подход к личности По, от которого тот как нельзя более выиграл<sup>87</sup>. В этом сдвиге по части суждений о По несомненную роль сыграла его европейская слава, хотя из-за различия в культурном климате популярность По среди американцев зиждилась на иных факторах, чем среди французов.

В России интерес к По, как мы уже видели, никогда не достигал того накала, какой приобрел во Франции, а потому и не претерпел сколько-нибудь заметного спада. В русской критике еще не создался четко выраженный устойчивый образ По. Он оставался периферийной фигурой, наделенной чертами, заимствованными либо из Гризволда, либо из Бодлера. Интересный и притягательный для многих, он пока еще никоим образом не был вписан в русскую литературную жизнь. Но теперь ему было суждено стать объектом восхвалений в соответствии с вновь обретенной славой во Франции и новыми толкованиями, которых его удостаивали в Соединенных Штатах.

Новый виток в карьере Эдгара По в России, можно считать, начался в 1885—1886 гг., когда два издателя почти одновременно выпустили в свет два собрания его сочинений в русских переводах. Перево-

ды эти были анонимными и, мягко говоря, весьма непритязательными по исполнению. Никаких критических заметок — если не считать упоминаний под рубрикой «полученные книги» — эти собрания в более или менее солидных журналах не вызвали. Благоприятный момент, когда из числа популярных новинок По будет вознесен в сферу серьезной литературы, еще не наступил.

В определенном смысле Россия восьмидесятых и девяностых походила на Францию сороковых и пятидесятых, когда Эдгар По впервые обрел там популярность. Так, в обоих случаях немалую роль сыграла тяга массового читателя к таинственному и псевдонаучному. Во Франции она означала последки романтизма, в России — скорее реакцию против чрезмерно социального осмысления жизни, которая у полубразованной публики сочеталась со страстью ко всякого рода сенсациям. Называя то, что способствовало любви к По во Франции, Леон Лемонье пишет: «Развитие информационной прессы, огромные тиражи газет сплотили вульгарную, но значительную читательскую аудиторию, которой служили фельетонами и сенсационными историями»<sup>88</sup>. В России середины века журналистика развивалась на уровне еженедельных обзоров; ставя себе достойные, серьезные цели, они стали важной силой в социальном и интеллектуальном развитии страны. Однако к восьмидесятым появился новый тип изданий — ежедневные и еженедельные газеты и журналы, целью которых было развлекать, давать поверхностную информацию, а главное — иметь сбыт. Их читательская аудитория постоянно увеличивалась по мере того, как грамотность и развитие проникали во все более глубокие пласты социальных низов. Многие публикации переводов из По, особенно в восьмидесятых, появлялись в изданиях этого типа. Первые сборники его рассказов были на том же уровне — они были дешевыми и плохо переведены.

Понадобилось изменение эстетических концепций, интеллектуальных интересов и, наконец, понадобилась искра, из которой вспыхнуло бы пламя, чтобы продвинуть По в первые ряды. К 1895 году все эти факторы имелись в наличии. Значительным среди них оказалось новое течение, называемое то декадентством, то символизмом, важным источником которого служило французское символистское движение 1885 года. В течение десятилетия между этими двумя датами в более прозападной части русской прессы происходило постепенное пробуждение интереса к этому эстетическому движению, охватившему ряд европейских стран. Однако знать — еще не значит одобрять, и то, что считалось по крайней мере объяснимым условиями культурной жизни Франции и Бельгии, по большей части воспринималось как неприемлемое и нелепое в условиях России. Раздавались авторитетные предсказания, что новое направление не пустит корни в России; они перемежались с желчными нападениями на первые слабые ростки символизма, в особенности на прозу Зинаиды Гиппиус и

Федора Сологуба<sup>89</sup>. На протяжении этого периода, пока новое европейское течение прокладывало себе в русских журналах путь к известности — чаще печальной — имя По, если не восторженно, то уважительно постоянно упоминалось рядом с Бодлером.

Однако — о чем вскользь уже было сказано — имя По всплывало, приносимое с Запада, не только в этой связи. Так, журнал «Вестник Европы» уже несколько лет проявлял интерес к новым течениям во французской критике, которая отнюдь не была отдана на откуп символистам. В ноябрьском выпуске 1888 года на страницах этого журнала была представлена солидная статья К. Арсеньева об Эмиле Геннекене, чей труд «Научная критика» только что увидел свет в Париже<sup>90</sup>. Отправной точкой метода Геннекена, названного им «эстопсихология», был метод великого позитивиста Ипполита Тэна — правда, со значительными модификациями. Критика Геннекена включала три типа анализа: эстетический, психологический и социологический. Цель — не судить произведение, а соотнести с психологическими и социологическими факторами, его породившими. Основной задачей Геннекена — и тут он расходился со своим учителем — было объяснить, каким образом писатели одного народа и столетия ассимилируются литературой другого народа через иные связи, нежели раса и почва<sup>91</sup>. Свои теории Геннекен применил в книге «Офранцузенные писатели», вышедшей после его преждевременной смерти. Одним из шести писателей, представленных в этой книге, был — как нетрудно догадаться — Эдгар Аллан По<sup>92</sup>. К. Арсеньев поместил рецензию и на эту книгу — правда, главе о По, в основном повторившей эссе, опубликованное несколько ранее в *Revue contemporaine*<sup>93</sup>, он большого внимания не уделил.

Разумеется, Эдгар По упоминался в работах критиков самых различных направлений — Брюнетьера, Леметра, самого Тэна. Трудно сказать, сколько русских авторов, кроме Арсеньева, разбирались в новейшей французской критике. Можно считать, что статьи из *Revue des Deux Mondes* и других всемирно читаемых французских журналов просачивались в культурную среду России, знакомя читателей с некоторыми из новых течений, которые ими — по крайней мере, в известной степени — принимались.

*Revue des Deux Mondes* также служила и передатчиком новых американских работ, посвященных По. Так, в статье Теодора де Визева, напечатанной там в 1894 году, дается оценка трем публикациям с заметками и комментариями на переписку По, недавно опубликованную сыном Руфуса Гризволда<sup>94</sup>. Эти статьи, изданные Джорджем Вудберри, появились в нью-йоркском журнале *Century* с явным намерением оправдать действия Руфуса Гризволда, который не воспользовался ими против По. Визева, который подходит к этим публикациям якобы с единственной целью — дать ту новую информацию о По, какую можно из них извлечь, считает, что они не только не

оправдывают Гризволда, а, напротив, вызывают к личности По еще больше сочувствия. Из этих писем, говорит он, возникает не созданная Бодлером фигура, а простой, благородный человек, большой труженик — словом, личность, весьма далекая от того сатанинского образа, в какой до сих пор все почти полностью уверовали. Тем не менее, касаясь пьянства По, Визева, сам того не замечая, впадает в бодлеровский тон. Не задаваясь вопросом, насколько сильно Эдгар По был подвержен этой пагубной слабости, он высказывает мысль, что во всем повинны обстоятельства: Эдгар по бедности пил в публичных местах и в непристойной компании, а не, как положено, в уединении и с достойной джентльмена умеренностью. От этих расуждений всего шаг до знакомой темы гонений.

Что касается литературных заслуг По, то Визева пытается открыто ревизовать Бодлера. Пора напомнить, говорит он, о многосторонности и неповторимости гения По, о котором переводы Бодлера не дают адекватного представления. В томах бодлеровского собрания слишком много места отведено затейливо сплетенным историям<sup>95</sup>. Более того, По заслуживает признания как основатель значительного числа жанров: научной фантастики в «Гансе Пфаале», детектива в «Убийствах на улице Морг», «спиритического романа» в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» и «Повести Скалистых гор», метафизического или поэтического рассказа в «Морелле» «Лигейе», «Элеоноре». В итоге вывод Визева о том, что По и впрямь фигура странная, таинственная и мятежная, в какой-то мере перечеркивает его же попытку демифологизации образа американского писателя.

Статья Визева дошла до русского читателя в сокращенном пересказе Ф. Булгакова, который по крайней мере сослался на источник (К-20). Само заглавие его заметки — «Новое об Эдгаре По» — можно считать указанием на то, что русским читателям хотелось услышать это новое.

Существовал, однако, еще один канал — правда, совсем иного рода, — по которому имя По могло поступать к русскому читателю восьмидесятых—девяностых годов, в особенности если он был склонен заглядывать в медико-психиатрическую литературу. В 1885 году в Петербурге вышел русский перевод книги, привлечшей к себе огромное внимание по всей Европе, — «Гениальность и помешательство» Ч. Ломброзо. В научных кругах сочинение это в целом не вызвало одобрения, но популярность его была вне сомнений. Рецензируя первое русское издание труда Ломброзо, «Вестник Европы» отзывался о нем отрицательно, осуждая за недостаточную научность и делая вывод, что различие между гениальностью и помешательством — проблема слишком важная, чтобы отдавать ее на откуп узким специалистам<sup>96</sup>. Тем не менее книга выдержала три издания за десять лет, и мода на нее в России была не меньше, если не больше, чем в любой европейской стране. Такой повышенный интерес можно объяснить рядом

причин — начиная от развития психиатрии и, как следствие популяризации ее открытий и кончая широко обсуждаемым увеличением числа душевных болезней, вину за которые возлагали на нездоровые условия городской жизни. Достаточно пролистать русские журналы двух последних десятилетий прошлого века, чтобы убедиться: все это были вопросы, весьма волновавшие русское общество — впрочем, как и общество других стран. Книга Ломброзо — сколько бы рецензент в «Вестнике Европы» (1895), характеризуя ее как сухой перечень клинических симптомов и имен, ни удивлялся ее популярности, — задевала чувства читателя, перемежая «сухой перечень» множеством историй<sup>97</sup>. А в ходе досконального знакомства с разными категориями умопомешательств и неврозов, читатель, само собой разумеется, неоднократно наткнулся на имя По — и, само собой разумеется, в обществе Нерваля, Мюссе, Гофмана, де Квинси, Бодлера, Достоевского<sup>98</sup>.

Подобный подход к Эдгару По предлагался, конечно же, в России уже не впервые. Напомним, что в 1874 году, задолго до научного осмысления такого рода вопросов, Шелгунов рассматривал феномен По с точки зрения психолога, который изучал странности психологии путем самонаблюдения. Призыв Шелгунова к русским психологам изучать душу американского писателя по его сочинениям тогда прозвучал втуне. Однако не пропал даром. В конечном итоге, в новых исследованиях использовались как бодлеровская, так и гризволдовская интерпретация По, а также новая популярная наука о душевных болезнях.

Меж тем появилась еще одна книга, принадлежащая перу ученика Ломброзо и ему посвященная. В своем сочинении *Entartung* («Вырождение»), впервые увидевшем свет в 1892 году, его автор Макс Нордау объяснял все движение модернизма в европейских литературах и искусствах как симптом вырождения ее создателей. Преподносимая как «попытка подлинно научной критики»<sup>99</sup>, эта злобная книга снабдила, по меткому замечанию Жоржет Дончин, русских зоиллов «скандальным материалом на годы вперед»<sup>100</sup>. И хотя более уважаемые из них не стали черпать без разбору из этого источника, такой известный критик, как Н. К. Михайловский, вступив в полемику с Нордау, тем самым дал ему ход и снискал доверие<sup>101</sup>. В соответствующем разделе Нордау особенно яростно обрушился на Бодлера<sup>102</sup>. Мистик, эротоманьяк, потребитель гашиша и опиума, Бодлер, каким изображает его Нордау, «потянулся в характерной для себя манере к другим расстроенным душой, безумцам или растленным, как, например, и в первую очередь, к талантливому, но поврежденному в уме Эдгару По и опиомену де Квинси»<sup>103</sup>.

Итак, если поначалу образ По в русской критике формировался медленно, в расплывчатых контурах, то теперь он быстро обретал живые черты, пусть даже не всегда отмеченные должной точностью. Порою «безумный гений» грозил вытеснить все другие представления



о нем. Эдгар По казался связанным многими переплетенными нитями с движением, представителей которого называли декадентами и символистами, и их чувства к нему в значительной степени определялись тем, рассматривалось ли новое искусство как наивысшее достижение созидательных способностей человечества, как многообещающее и обоснованное направление, арена для изучения патологического или как последняя ступень в падении вкуса и морали. Однако и разрушители легенды тоже не бездействовали. Попытка видеть в По человека, наделенного огромным талантом, но подверженного слабостям и бедам, приводили иногда к гуманно-сочувственному отношению, иногда к морализаторскому. Чаще всего русские критики умудрялись сводить в свои суждения о По как можно больше — если не целиком — и то и другое. В России девяностых царило такое же смешение понятий по части значения критики, как и везде. А По, который был воплощением противоречий, оказался темой, выявившей это с особой отчетливостью.

Какое-то время, пока русские критики одолевали — каждый в меру своих способностей — поток литературных идей и пристрастий, хлынувших с Запада, По оставался за кулисами. Но в 1895 году, когда на книжном рынке появились сразу четыре отдельных тома его произведений (П-59, 60, 61, 62), он выходит к рампе, став предметом рецензий и анализов. Публикации 1895 года были намного значительнее, чем все, выходявшие за предыдущие десять лет. Прежде всего, под тремя стояло имя переводчика. Собственно говоря, эти книги знаменовали начало двух серьезных переводческих проектов. Один принадлежал поэту Константину Бальмонту, другой — Г. Клепацкому, который, выпустив в Кишиневе первый том предполагаемого издания, затем навсегда исчез с литературного горизонта.

Появление двух бальмонтовских томов было, пожалуй, важнейшим событием за все годы славы По в России. И также событием, содействовавшим расцвету русского символизма. В течение следующего десятилетия, возможно, и далее, Бальмонт повторил в России то, что Бодлер сделал для По во Франции<sup>104</sup>. Как и в случае с Бодлером, отношения Бальмонта с американским писателем были взаимовыгодными. Эдгар По сослужил Бальмонту добрую службу. Молодой поэт, только-только начавший печататься и взявший на себя скандальную роль декадента, многое выиграл от такого союза. Главный переводчик писателя, уже завоевавшего признание читателей, он обрел место, которое ему как оригинальному поэту еще не всегда полагалось. Но более важную роль сыграл здесь фактор, которым Бодлер воспользовался впервые. Романтический образ По — полубезумца, полугения — был возведен Бальмонтом и его последователями в эталон, с которым они чувствовали некоторое сродство и чье возрастающее влияние на себе испытывали. Так через Бальмонта и его окружение бодлеровский По наконец натурализовался в России — жизнь имитировала

искусство или по крайней мере легенду. Этим феноменом мы займемся ниже — в главе VI. А пока продолжим рассмотрение судьбы По в русской критике.

Новые переводы являлись и симптомом, и причиной возросшего интереса к По. Два бальмонтских тома представляли произведения Эдгара По много шире, чем когда-либо до того в России. Качество переводов по сравнению с известными ранее было высочайшим. Все они были сделаны с английских оригиналов. Тем не менее оба тома вряд ли увидели бы свет в таком красивом оформлении и в тот — 1895 — год, если бы не деятельное участие в их издании князя А. И. Урусова. Этот широко начитанный любитель литературы, особенно французской, познакомившись с Бальмонтом в 1892 году, содействовал его становлению как поэта. Он также издал за свой счет в 1895 году обе книги переводов Бальмонта из По. Рецензенты не обошли их вниманием.

Не обошли они вниманием, но менее благосклонным, и предисловие к одной из книг, озаглавленной «Баллады и фантазии Эдгара По», в котором Бальмонт искусно пытался отождествить По с новой поэзией. В этом сравнительно слержанном опусе Бальмонт кратко характеризует символизм, указывая, что приметы этого искусства наличествуют, не считая прочих, у Данте и у Гете, но что в своей окончательной форме оно впервые заявило о себе в произведениях Эдгара Аллана По. Таким образом, По — мученик, затравленный насмерть голпой, теперь обрел славное место Первого символиста. ореол этот, естественно, предназначался и его нынешним ученикам. Рецензенты отвергали и образ мученика, и хитроумный тактический ход.

Нет, По они не отвергали, но из их замечаний следует, что критика все еще не умела провести черту между личностью писателя и его произведениями. Бичевание По за пьянство перемежается с рассуждениями о той роли, которую алкоголь и наркотики якобы сыграли в его творческом развитии. Психическое состояние По выводится из психического состояния его героев. Никакой эстетической дистанции, чтобы защитить читателя от ужасов, которые, как предполагалось, По испытал сам и которые с такой силой передает, не допускается. Рецензент из «Русской мысли» рассуждает о кошмаре нравственного состояния По в те моменты, когда реальность обретает чудовищные формы, «способные свести с ума наиболее крепких духом людей» (К-22). Исходя из собственного опыта, рецензент предостерегает читателей: По можно принимать лишь малыми дозами, потому что от психического перенапряжения в его рассказах порою опасаться за собственный разум. Если это чистосердечное признание рецензента не слишком рекомендует его с точки зрения объективности, оно по крайней мере точно показывает, что в особенности привлекало многих читателей к Эдгару По: острое чувство при хождении

«у бездны на краю». И даже если в таком подходе высвечивается наивная восприимчивость, то она по крайней мере говорит о реакции на произведения писателя, а не на него самого как объект психиатрического изучения или жалости.

Этого не скажешь по поводу другой дискуссии о По, развернутой в журнале «Мир Божий» (К-28). Рецензия, озаглавленная «Таинственные рассказы» — на вторую книгу переводов Бальмонта под тем же названием — предлагает читателям смесь толкований и отзывов о По, бытующих в России с тех пор, как слава По вновь взмыла ввысь. Как повелось, в центре сцены — жизненная драма писателя. Между По и его героями вновь устанавливается тождество и повсюду действует принцип утилитарности. Изучение творчества По с целью проследить его недуг полезно не только для освещения его собственной жизни, но и для характеристики современного общества. Бальмонта укоряют в потакании отрицательным и аморальным элементам в творчестве По, которые суть симптомы его болезни. Ибо «жизнь и развитие всегда будут на стороне здоровья и ясного реального творчества». Именно этот благословенный «положительный подход» и преобладает в большинстве серьезных журналов на протяжении всего конца века. А любой анализ сочинений По в таком ключе способен коснуться чего угодно, кроме истинной литературной ценности его произведений. Конечно, не только Эдгар По страдал от такого подхода. Однако время подлинных литературных оценок еще не наступило: предстояло ждать нового течения в русской литературной критике.

Если бы По не постарался сам драматизировать собственную личность, его как писателя, право, можно было бы пожалеть — с такой неизменностью его жизнь и характер затмевали его творчество во всей американской и европейской критике девятнадцатого века. С другой стороны, возможно, именно эта не прекращавшаяся полемика о нем как о человеке обеспечила постоянный спрос на его сочинения. Так это или иначе, но в *Revue des Deux Mondes* за июль и август 1897 года появилась критическая статья, которая дала новый и мощный толчок изучению Эдгара По в качестве патологического гения. Статья эта — одна из нескольких на ту же тему — принадлежала перу француженки, опубликовавшей под именем Арвед Барин. Позже вся серия, которую составляли четыре работы, под характерными заголовками: «Гофман — вино», «Квинси — опиум», «Эдгар По — алкоголь», «Жерар де Нерваль — безумие» — вышла отдельной книгой<sup>105</sup>. Классификация, использованная А. Барин, так сильно перекликается с категориями Ломброзо, что невольно ассоциируется с его теориями. Во всяком случае, хотя А. Барин нигде не ссылается на Ломброзо, она не стесняется широко применять ссылки на медицину и психиатрию. Ее исследование — сочувственная и глубокая, хотя и двойственная попытка, основываясь на новом отношении к По в Америке и новых медицинских открытиях, пересмотреть легенду о нем и его творче-

ство с тем, чтобы его открыто и обоснованно реабилитировать. Заявленный ею тезис, частично повторяющий Бодлера, гласит: жизнь Эдгара По была трагичной, смерть — ужасной, но сам он — человек трогательный и привлекательный, и таким она, А. Барин, постарается его показать<sup>106</sup>. Несмотря на это подчеркнутое намерение, критик не проходит мимо и некоторых литературных тем По, выказывая глубокое их понимание. Анализ причин, побудивших По вступить в борьбу с американской публикой, обнаруживает гораздо большую компетентность в вопросах культуры и объективность в оценках По, чем у его «frère-poète»\*, который, возможно, и эмоционально и хронологически был слишком близок к предмету своего исследования, чтобы видеть его беспристрастно. Что касается творчества По, то, по мнению А. Барин, в Соединенных Штатах человек вредит писателю, тогда как во Франции «писатель остается самобытным художником, хотя и весьма несовершенным». Главная черта писателя, считает А. Барин, заключается в том новом, что он вносит в литературу. Эдгар По внес свое и совершенно новое — правда, лишь в отношении двух чувств — страха и таинственного, и одного события — смерти<sup>107</sup>. Исследование о По содержит восемь разделов, в которых биографические данные перемежаются с анализом тематики и техники письма По. Следуя разумной шкале литературных оценок, Барин под конец, сделав резкий поворот, умело возвращает свое исследование к главной теме и заключает его на высокой моралистической ноте рассуждением об общей всем людям ответственности, а также призывом быть снисходительным к По, жертве наследственности.

И по времени написания, и по господствующему тону все это, по-видимому, как нельзя более пришлось ко двору в России: статья А. Барин вызвала отклик в нескольких русских журналах, причем каждый обошелся с ней в собственном духе и стиле.

«Вестник иностранной литературы» ограничился короткой статьей «Личность Эдгара Поэ», в которой комментировалось исследование А. Барин и статья Эплтона Моргана, президента Нью-Йоркского Шекспировского общества, появившаяся в журнале *Munsey's Magazine* за июль 1897 года (К-31). Статья Моргана сводилась к откровенной попытке доказать, что По вовсе не был запойным пьяницей и не переходил границ в своем увлечении спиртным. «Вестник» подошел к этому вопросу согласно доброй народной традиции: «Есть люди, над которыми как будто тяготеет чье-то проклятие». И романтическая фигура поэта «с бледным и тонким лицом, с искрящимися глазами, с благородными движениями» была противопоставлена его врагам, «сытым буржуазным янки». Словом, Бодлер, усиленный Бальмонтом.

В сентябре того же 1897 года «Русский вестник» поместил более обширную статью, многозначительно озаглавленную «Родоначалник

---

\* собрат-поэт (фр.)

символизма Эдгар По» (К-33). Статья опирается на тезис Бальмонта, однако с упором на литературную сторону, и это вносит в нее живую струю. Критик косвенно защищает символизм, утверждая, что теория По требует «известной доли туманности, неопределенности образов и красок для того, чтобы поэтическое произведение могло действовать всеобъемлюще на душу читателя». Он также с одобрением цитирует оценку, данную А. Барин литературному вкладу По: пусть его область была уже, чем у кого-либо из великих писателей, «зато в ней он был единственным в своем роде, а в искусстве именно это-то ему и зачтется»<sup>108</sup>.

В отличие от этих двух статей появившаяся в следующем месяце (октябрь, 1897) краткая заметка в «Историческом вестнике» сухо и слержанно излагает одни «факты» (К-34). В ней между прочим отмечается, что в Америке с опозданием, но все же приходят к признанию этого, выросшего из ее почвы великого таланта, давно уже стяжавшего себе славу в Англии, Франции и Германии, таланта, чьей сферой является изображение таинственного, ужасного, уродливого. Приписываемое американцам непонимание По также, разумеется, входило составной частью в легенду.

На этом интерес к исследованию А. Барин не исчерпался. Несколько месяцев позднее в «Новом журнале иностранной литературы» излагается — правда, в сжатой форме и без ссылки на источник — уже сама статья Барин, в особенности та ее часть, где Барин отстаивает литературное значение По (К-35)<sup>109</sup>.

Иной подход к французской исследовательнице По — критическая оценка ее труда, а не льстивое согласие с ним — проявляет автор рецензии на книгу «Неврозы», помещенной в «Вестнике Европы» в 1898 году, критик Зинаида Венгерова<sup>110</sup>. Близкая по духу символистам и великолепно разбирающаяся в европейской литературе, Венгерова за год до того выступила с книгой «Литературные характеристики», целью которой было познакомить русских читателей с новыми течениями в западном искусстве и литературе. Еще в 1896 году в рецензии на переводы По, выполненные М. Энгельгардтом и вышедшие годом позже бальмонтовских, Венгерова подчеркивала значение американского писателя для современной литературной сцены Европы (К-27). По ее мнению, без знания его произведений нельзя рассчитывать на понимание новейших тенденций в европейской поэзии и искусстве. Ее высказывания о таланте По и технике его письма приятно поражают оригинальностью и точностью<sup>111</sup>.

В более ранней своей работе о французских символистах Венгерова дала первую положительную оценку этому течению<sup>112</sup>. Ее книга 1897 года вводила в читательский обиход имена английских прерафаэлитов, писателей эстетского и поздневикторианского направлений — Россетти, Морриса, Уайльда, Мередита, Браунинга и их предшественника Блейка. Ее разбор «Неврозов» со всей очевидностью показывал,

что она — критик милостью Божьей, представительница новой, подлинно литературной критики. Отдавая должное А. Барин как популяризатору европейской культуры в целом, З. Венгерова находит тем не менее в ее работе серьезный недостаток, как находит их у Визева и Вогюэ. Два очевидных задания этого исследования приводят к неразрешимому противоречию между автором-моралистом и автором-критиком. Более того, склонность А. Барин сводить владеющее писателем чувство тайны, окружающей человека, к его занятиям невропатологией и телепатией наивно до крайности. Из четырех эссе, составляющих эту книгу, этюд о По расценивается Венгеровой как самый слабый: «невроз» По не имел никакого отношения к его творчеству, чисто интеллектуальному в своих истоках. Вслед за Геннекеном Венгерова пишет:

«В самых фантастических рассказах он наиболее трезв, наиболее виртуоз, способный, по желанию, вызвать то или другое впечатление и вызывающий его с необычайным мастерством. Творчество Поэ не бессознательное. Душа его полна мистических настроений, но, чтобы передать их, он пользуется всеми ресурсами своего голодного, острого, насмешливого ума, создает искусственные формы, наиболее отвечающие его намерениям, и никогда не дает стихийным элементам творчества выходить из-под сдерживающей власти рассудка»<sup>113</sup>.

И поэтому при изучении творчества По его беспорядочная жизнь никак не может служить исходной точкой, а все подробности, преподносимые А. Барин, имеют лишь второстепенное значение. Резкое несогласие Венгеровой с тем, что обширные сведения по части биографии художника дают право судить о нем и его произведениях, хорошо обоснованы, и, выявляя расхождение между моралистом и критиком в книге «Неврозы», она тем самым указывает на недостаток, общий большинству работ о По того времени. Ближайшее будущее также не сумело заметно изменить это положение.

Пока Бальмонт и Барин, Геннекен и Визева, Вудберри и Инграм вносили свой вклад в создание нового, соответствующего современным взглядам образа По на страницах лучших русских журналов, внимание к нему на куда более массовом уровне продолжало расти. Но на этом уровне, чтобы приобрести новых читателей, достаточно было повторять старые штампы и даже старые статьи, не наводя на них лоск новых суждений. Примером тут может служить статья, напечатанная в 1899 году газетой «Семья» (К-37). Озаглавленная «Мрачный гений», статья эта напоминает опусы пятидесятых-шестидесятых годов, когда русские фельетонисты лихо шарили по иностранным газетам в поисках статей, переписывавших Бодлера или Гризвольда. Публикация в «Семье» — того же сорта: ее автор набрал, что мог, в старых периодических изданиях, только русских, не дав себе труда хоть сколько-нибудь осовременить или исправить надерганые им сведения. В первых строках — цитата из Гофмана, использованная Никола-

ем Шелгуновым двадцать пять лет назад в статье об Эдгаре По, опубликованной в журнале «Дело» (К-11). Из Шелгунова же, повторяя его почти слово в слово, почерпнута и первая треть этого небольшого сочинения. Биографический материал пестрит ошибками в датах и, разумеется, содержит явно придуманный — а к тому времени опровергнутый — русский эпизод из жизни По. Немало и других заезженных штампов; последняя же часть — а, возможно, и заглавие — выдают другой, легко определяемый источник — предисловие С. А. Андреевского к «Философии творчества» и «Ворону» (К-12). При всей своей незначительности, опус этот знаменателен тем, что свидетельствует о наличии интереса к По, а также стойкости легенды о нем среди читателей общедоступных журналов, хотя на значительно более высоких уровнях личность и творчество По горячо обсуждались критиками и поборниками теории «искусство для искусства».

Потолковать о По на нейтральной почве и в более или менее сдержанной манере пожелал также автор, долго и в разных жанрах подвизавшийся на литературной арене. В книге П. Д. Боборыкина «Европейский роман в XIX столетии» (СПб., 1900), вопреки поставленным самим названием пределам, фигурирует и По. Однако это сочинение подверглось резкой критике в журнале «Мир искусства», где рецензент Вл. Белкин аттестовал его как разжиженный вариант Тэна и Геннекена<sup>14</sup>.

Ничего удивительного тут нет. Боборыкин всю жизнь писал социальное-бытовые романы в сугубо натуралистическом ключе. На этот раз свой талант наблюдателя он направил на писателей и их среду, однако не обошел и вопросы, связанные со структурой произведения, и сам творческий процесс. Так, например, он отмечает тот факт, что фабула перестала играть в романе первостепенную роль. Художественная литература, указывает он, развивается в сторону психологического анализа, более глубокого проникновения в жизнь и усовершенствования техники письма. Вместе с тем лишь немногие великие таланты демонстрируют способность соединить умение построить сюжет с другими литературными достоинствами. Самым высоким примером тут является По<sup>15</sup>. Боборыкин явно считает, что творчество Эдгара По имеет исключительно важное значение для европейской литературы второй половины XIX века, а объяснения тому ищет в теории Геннекена о психологическом родстве, существующем между писателем и читательской аудиторией. Примечательно, что в разделе, отведенном выдающимся английским писателям, Боборыкин, кроме Диккенса и Теккерея, рассматривает лишь двоих — Джордж Элиот и Эдгара По, уделяя английской романистке не слишком много места, а большую часть — Эдгару По.

В другой менее беспристрастной критической статье, появившейся также в 1900 году в «Русском богатстве», имя По используется для нападок на его адептов. С этой целью ее автор, А. Красносельский,

возвращается к Геннекену и Барин (К-39). Он пытается расширить толкование, данное Барин выбранным ею четырьмя авторам. По мнению Красносельского, их роднят не столько «неврозы», сколько общее всем неприятие повседневной жизни. Он предлагает распространить подход Барин на социо-психологический аспект<sup>116</sup>. Его статья, названная «Борьба с прозой жизни», имеет подзаголовок — «К психологии неопределенных стремлений», и это указывает на то, что цель автора — не только разговор о четырех писателях предшествующих десятилетий, которым А. Барин посвятила свои эссе, но и современные литературные течения, тесно связанные с каждым из них, хотя бы как с символом. Нет нужды добавлять, что Красносельский не считает бегство от жизни в опьянение или фантазию достойным или эффективным средством в борьбе с прозой жизни.

Очередным — и превосходным — поводом для возобновления споров об Эдгаре По стал выход в свет в 1901 году первого тома его собрания сочинений в переводах Бальмонта, выпускаемого издательством «Скорпион» (П-66). Критические отзывы о последовательно выходивших томах этого собрания могут пока служить нам мерой для оценки этапов в становлении репутации По в России. Публикации 1895 года и высокое место на литературном Олимпе, которое Бальмонт требовал для По, выдвинули американского писателя на главные страницы лучших журналов. Ободренный успехом первой попытки, Бальмонт теперь задумал издать полное собрание произведений По на русском языке в нескольких томах. Черпая, надо полагать, уверенность в растущем — хотя и не без скрипа — признании символистского движения, он написал еще одно, еще более цветистое предисловие (К-41)<sup>117</sup>. Авторы рецензий на предыдущий его опус искренне жалели, что он не остановился на нем. Новое эссе, воспевающее По в стилизованных символистских терминах, оказалось заманчивой мишенью для всех, кто испытывал антисимволистские чувства, а их испытывали в большинстве журналов. Даже те, что извлекали пользу из восхищения талантом По, нашли, думается, бальмонтовские чрезмерные панегирики оскорбительными или попросту смешными. Например, модернизируя романтический образ вулкана, Бальмонт сравнивает душу поэта с охваченной шумами огня котельной мощной фабрики, «которая, приводя в движение множество станков, ежеминутно заставляет опасаться взрыва». Сама эта параллель, возможно, не показалась бы современникам столь уж нелепой, если бы не утверждение, за ней следующее, которое, бесспорно, приносило эффект нелепости. И хотя Бальмонт частично лишь повторял Бодлера или более близкого по времени Визева, пассажи, подобные приводимому ниже, не могли не вызвать на него огонь:

«Никто из английских или американских поэтов не знал до него, что можно сделать с английским стихом прихотливым сопоставлением известных звуковых сочетаний <...> Никто не знал до него, что



сказки можно соединять с философией. Он слил в органически цельное единство художественные настроения и логические результаты высших прозрений, сочтя две краски в одну, и создал новую литературную форму, философские сказки, гипнотизирующие одновременно и наше чувство и наш ум <...>.

Колумб новых областей в человеческой душе, он первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и, с лукавством мудрого мага, создал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий, угадал жизнь корабля, как одухотворенного существа, уловил великий символизм явлений мира...»<sup>118</sup>.

Подобный парад «первых» естественно вызывает серьезные подозрения в гиперболе. Бальмонт ближе подходит к тому, что на самом деле думает, когда далее утверждает, что По первым «установил художественную, полную волнующих намеков связь между человеческой душой и неодушевленными предметами, пророчески почувствовал настроение наших дней». В нескольких предложениях ему превосходно удается схватить символическое значение ряда рассказов По, а затем он вновь соскальзывает на тот насыщенный метафорический язык, который, как он, очевидно, мнит, необходим, чтобы воздать должное По. Портрет американского писателя, нарисованный Бальмонтом, переписан с боллеровского и заведомо выглядит роковым. Его Эдгар По редко улыбается и, конечно же, никогда не смеется, как и надлежит человеку, заглянувшему в бездны «дикого хаоса».

Не приходится удивляться, что критики отнесли к Бальмонту свирепую, хотя к предмету его — благосклонно. При этом в некотором смысле нападки на переводчика создали ту атмосферу, в которой стало возможным более или менее принять восхищение идиолом декадентов и символистов.

К тому же можно было признавать По совсем по иным причинам, чем те, какие выдвигал Бальмонт. И следовательно, воздавать хвалы По и одним заходом, не переводя дыхания, бранить декадентов.

Помещенная в «Вестнике Европы» рецензия на эти новые переводы — самая длинная, самая обстоятельная и самая неблагоприятная из всех, появившихся в ведущих периодических изданиях (К-45). В антипатиях рецензента сомневаться не приходится. (Так, он заканчивает свои рассуждения совершенно излишней издевкой: «Остается не объяснимым: какой это “Скорпион” — созвездие или гад?»). Начинается рецензия с нападок на декадентство в целом и на предисловие Бальмонта в частности. Попытка сделать По пророком новейшего символизма и декадентом, по мнению автора рецензии, обречена на провал. Если даже и удастся показать, будто По «пророчески почувствовал настроение наших дней», это вряд ли сослужит ему добрую службу, а если символисты и декаденты мнят найти в По авторитетную для себя опору, то заблуждаются. По принадлежит к талантам истин-

ным, но единичным, у них же ничего похожего не наблюдается.

Далее рецензент переключает свое внимание на образ Эдгара По, каким рисует его Бальмонт. Нет, По отнюдь не «изумрудный Люцифер», он был человеком определенной эпохи и среды, чьи действующие силы сказались на его сочинениях, а потому заслуживают исследования<sup>119</sup>. Переходя к собственной, более трезвой, оценке По, автор рецензии перечисляет те черты американского писателя, которые, по его мнению, требуют особого внимания; мрачную фантазию По притягивали общие вопросы человеческого существования: тема конца мира, личная судьба человека, смерть и жизнь после смерти. Заинтригованный загадками человеческой психики, По искал ответы на них в гипнотизме и в своих исследованиях процесса смерти и его последствий иногда заходил за все мыслимые и немыслимые границы. Такие рассказы, как «Бес извращенности», где он остается в пределах человеческой психологии, внушены не только силой воображения, но и глубокими психологическими наблюдениями. К сожалению, считает рецензент, когда оба эти начала — фантастическое и психологическое — сливаются, верх, как правило, берет фантастическое направление, и в результате читателю преподносится нечто невероятное, как то, что описано в «Лигейе». Касаясь утверждения Бальмонта, будто По открыл философскую сказку, рецензент напоминает о приоритете Вольтера и Гофмана. По, собственно говоря, являет собой пример воздействия европейского романтизма, хотя многое в его сочинениях отражает основные черты собственного его характера, при том, что они получили чрезвычайное развитие благодаря присущему тому времени мистицизму, тяге к фантастическому, философским исканиям и излишествам. Куда полезнее, полагает рецензент, изучать то, что было в Эдгаре По истинно уникальным: поэзию ужаса. Пристрастие По к ужасному дает основание обвинять его в кровожадности, точно так же как пристрастия Достоевского заслужили ему характеристику «жесточкого таланта». Соизмеряя По с великими талантами, творившими в той же области, рецензент, однако, приходит к заключению, что По значительно им уступает. Его ужасы не производят впечатление прямого выражения обьятого ужасом сознания, а кажутся надуманными. Вопреки заявлениям адептов По нагроможденные страшных подробностей в его рассказах непредубежденному читателю напоминают безвкусную манеру готических романтиков. Эти внешние ужасы немого стоят по сравнению с тем, что создает наблюдательный художник с зорким и острым взглядом, — Гоголь и Достоевский ставят По на надлежащее место.

Несмотря на предвзятое отношение автора к декадентскому или символистскому направлению и положительное — к реализму, его рецензию отличает здравый литературный подход к главному предме-

ту. И хотя в итоге статья эта снимает многое, что поначалу дает, она являет собой попытку судить честно и объективно. Что подобное до сих пор было редкостью, видно из выше предложенного обзора рецензий и статей. Примечательно, что тут чувствуется растущее усилие вырвать По из объятий символистов и поместить в сферу здравого смысла и вкуса. Вот таким образом Бальмонт, сам того не предвидя, вербовал Эдгара По адептов.

Литературная война между выходящими на авансцену символическими и литераторами, защищавшими цитадель реализма и «ответственной литературы», становилась все яростнее. В силу того, что новые поэты зачислили По в свой лагерь, он оказался в высшей степени втянутым в борьбу. Однако существовали и те, кто не принадлежал к литературным кругам, и кого искусство и его отношение к обществу интересовали по иным причинам. В 1900 году на годовом заседании Общества невропатологов и психиатров при Московском университете Г. И. Россолимо прочитал доклад, озаглавленный «Искусство, больные нервы и воспитание», который позже был опубликован в журнале «Русская мысль»<sup>120</sup>. Отмечая в литературе отход от социальных тем в пользу «чистого искусства» (что расценивается как падение), автор доклада сопоставляет этот факт с усиленным распространением психических болезней. И хотя Россолимо предостерегает против восприятия литературы как абсолютно тождественного изображения фактов, что порой делают некоторые психиатры, он ставит тревожащий многих вопрос: какова связь между современным искусством и развитием нервных и психических болезней? Он неоднократно ссылается на Ломброзо, хотя его подход намного тоньше. Не ограничивается он и крайними случаями, истолкованными его предшественниками. Отметив значительный процент душевнобольных среди людей искусства, он подробно анализирует психический процесс, сопутствующий художественному творчеству<sup>121</sup>. И хотя сам этот процесс не является патологическим, он требует наличия определенных качеств нервной системы и приводит ее в состояние болезненности. Проблема, полагает он, в способности отрешиться от собственного «я». Однако, когда Россолимо переходит к критике современного искусства, объективность ученого ему изменяет. После яростной тирады против современных течений в живописи он ополчается на литературу: «Вспомните последователей алкоголика и галлюцинанта Эдгара По с его ужасами, патологическими страхами, красными огнями и кровью, так свободно переживающих переход к самому безумному демонизму»<sup>122</sup>. Последняя часть доклада содержит совет изгнать декадентство из воспитания и заканчивается призывом возродить здоровое искусство.

Разговор о росте психических заболеваний и о больном искусстве неоднократно поднимался в печати на протяжении чуть ли не двадцати лет. В литературных журналах о «больном искусстве» писали с на-

смешкой или просто с презрением. Постепенно, однако, в последнее десятилетие девятнадцатого и первое — двадцатого столетия с существованием декадентского движения в России, по крайней мере, примирились и даже стали относиться к нему положительно в кругах, непосредственно не затронутых декадентством. Принципиальные расхождения во взглядах стали рассматривать всерьез: прошло, как выразился один из авторов, то время, когда в качестве комментария удовлетворялись пародиями Вл. Соловьева на декадентство. Предлагая куда более обширный комментарий, этот автор, А. И. Покровский, опубликовал в июньском номере журнала «Русский вестник» за 1904 год статью под названием «Современное декадентство пред судом вековечных идеалов»<sup>123</sup>. Эта статья — одна из многих в те годы, в которые о декадентстве стали писать если не всегда непредвзято, то во всяком случае всерьез, — обладает еще тем достоинством, что является полезным сводом. Определяя термин «декадентство» в узком смысле как неоромантическое или символистское направление в литературе и искусстве, а в широком — как настроение, характерное для современной мысли и жизни, в значительной степени взращенных на этой литературе, А. И. Покровский по традиции относит начало декадентства к публикации в 1854 году *Fleurs du mal*<sup>\*</sup>. Франция была благодатной почвой для Бодлера и Верлена, в Америке же «типичным декадентом, не только в мысли, но и в самой жизни, был талантливый, но больной поэт — Эдгар По, под влиянием которого находился и сам отец французского декадентства — Бодлер»<sup>124</sup>. В Англии был Уайльд, в Германии — Ницше, в России же развитию декадентства много способствовало влияние Достоевского. По мнению Покровского, это направление, характерное для *fin de siècle*<sup>\*\*</sup>, в России включало в себя ряд элементов: типичное французское декадентство, неистовое нищестановление, большую психологию в духе Достоевского, отраженное влияние драм Ибсена, Гауптмана и Метерлинка, отголоски античной культуры и ориентализма наряду с другими в корне отличными чертами. И при этом он не числит среди декадентов ни одного подлинно оригинального таланта. Разве только вслед за Розановым мы объявим декадентами Толстого и Достоевского — Достоевского по причине его мучительных копания в человеческой душе. Пробежавшись по современной литературе и наведя суровую критику на многие ее стороны, Покровский приходит к выводу, что декадентство есть повсюду, в каждом закоулке современной жизни. И все же он признает, что справедливость требует отдать декадентам должное. Их борьба против штампов и порабощения личности, их движение в сторону большей свободы, как и некоторые литературные достоинства, каковыми они, несомненно, обладают, — все это заслуживает

\* Цветы зла (фр.).

\*\* конец века (фр.).

определенного признания. А если это направление окажется переходным моментом от натурализма или позитивизма к идеализму, то есть на что надеяться.

Большая часть критических материалов, рассмотренных выше, отмечена отрицательным тоном в отношении символизма, и это в значительной мере объясняется тем, что символистской критике доступ в литературные журналы был закрыт. Даже «Северный вестник», первым, постоянно предоставлявший свои страницы декадентам в пору начала их деятельности, редко печатал их критические статьи<sup>125</sup>. После его закрытия в 1898 году символистов приютил «Мир искусства» (1899—1904), журнал, посвященный в основном искусству, а в 1903 и 1904-ом — «Новый путь», орган, выражающий религиозные идеи символизма. Только в 1904 году с изданием журнала «Весы» перед символистами открылся полный простор для публикации своих критических взглядов. Интересно отметить, что эта откровенно символистская пресса начала девятисотых годов внесла очень незначительную лепту в общее число русских работ об Эдгаре Аллане По. Этот факт, однако, вовсе не противоречит утверждению Н. Яркова, (в 1906 году), что По «властно влияет до наших дней на всех искателей новых путей в искусстве»<sup>126</sup>.

Литературное влияние — явление сложное, и нет ничего удивительного, что оно может оказаться особенно глубоким именно в тех случаях, когда выявить его совсем не просто. Для символистов Эдгар По стал символом, магическим именем, идеалом искусства ради искусства, стремления выйти за пределы внешней видимости вещей ради познания высоких истин, высшей красоты — именем с налетом декадентства, достаточно тонким, чтобы не вызывать отторжения, но достаточно звонким, чтобы привлекать внимание. Вслед за Бодлером символисты ощущали в Эдгаре По опору, авторитет для своих наиболее ценимых догм. Они не придавали значения вопросам, которые занимали критиков несимволистского толка. Был ли Эдгар По выродком, безумцем? Эпиграфы, выбранные Бальмонтом из произведений По для очерка о его жизни и творчестве (1901), точно выражают господствующее отношение к этому вопросу: «И он был страстный, и причудливый, безумный человек» и «Некоторые считали его сумасшедшим. Его приближенные знали достоверно, что это — не так»<sup>127</sup>.

Нанес ли Эдгар По вред общественному благосостоянию? На этот вопрос ответ звучал с подчеркнутым удовлетворением: если и нанес, то достаточная ли это причина, чтобы запрещать столь возвышенное искусство? Искусство не имеет никакого касательства к подобным соображениям. Делают ли Эдгара По присущие ему слабости предметом порицания или жалости? Напротив. Самобытный характер освобождал его от норм, которым обязаны следовать обыкновенные люди. Что же до жалости, непреложно сопровождаемой презрением, то ее лучше обратить на тех, кто неспособен оценить его натуру. Подобно

своим противникам, представителям другой веры, символисты редко снисходили до четких определений в отношении Эдгара По. Они ограничивались, в основном, широкими жестами, провозглашая его своим общим прародителем.

Критические статьи о По, появившиеся в 1904—1910 годах, лишены полемического задора и атмосферы открытия, явно ощущавшейся, когда символизм еще только прокладывал себе путь. Некоторые высказывания принадлежали так называемому «второму поколению» символистов, к числу которых относился Александр Блок. В 1904 году Бальмонт опубликовал сборник эссе, озаглавленный «Горные вершины», в котором подводил итоги своим ранним литературным взглядам. В сборник было включено предисловие, предварявшее издание переводов По 1901 года, но под новым названием — «Гений открытия». Теперь эта гипербола уже не так ошеломляла. В другом эссе, также вошедшем в книгу, — «О русских поэтах», представлявшем собой часть лекции, прочитанной в 1897 году в Оксфорде, — Бальмонт сопоставлял американского писателя с Диккенсом и Достоевским, что вызвало протест А. Блока. Бальмонт говорил о Достоевском как о воплощении русского демона нигилизма, аскетизма и мучительных поисков Бога вперемешку с Сатаной. В этом контексте он связывал его с Диккенсом как создателем героя-преступника и с По как с автором рассказов «Сердце-обличитель» и «Бес извращенности» и притчи «Тишина»<sup>128</sup>. Рецензируя «Горные вершины», Блок соглашался с тем, что эти три произведения, возможно, поддаются разумному сопоставлению с историко-литературной точки зрения, однако, переводя вопрос в мистический план, Диккенс и По бледнеют в сравнении с Достоевским, который предстает перед читателем «во всей своей русской мощи»<sup>129</sup>.

Блок не входил в группу москвичей, теснившихся вокруг Бальмонта в девяностых годах прошлого века, когда культ По, видимо, достиг своего апогея. Он пришел к символизму позднее и другим путем; творчество По он рассматривал в несколько иной перспективе. Во всяком случае к осени 1905 года Блок пересмотрел тут свои позиции. Теперь он наделял и По, и Диккенса большей глубиной<sup>130</sup>. В рецензии на второй том Собрания сочинений По в переводах Бальмонта (1906) нет и следа прежних оговорок (К-51). Напротив, в его изумлении тем фактом, что такой писатель, как По, жил и творил в первой половине XIX века, слышится нота открытия. «Произведения По созданы будто в наше время», — пишет Блок. Отведя По огромное место у истоков символизма, Блок идет еще дальше: «Повлияв на поэзию Бодлера, Малларме, Россетти, Эдгар По имеет, кроме того, отношение к нескольким широким руслам литературы XIX века. Ему родственны и Жюль Верн, и Уэльс, и иные английские юмористы, и такие утонченные стилисты, как Обри Бердслей, <...> и, наконец, наш Достоевский»<sup>131</sup>. Сами размеры следования ему среди писателей,

отмечает Блок, должны развеять устоявшееся мнение, будто По был только эстетом, легковесным беллетристом, годным лишь на то, чтобы развлекать публику. Теперь, когда он пересмотрел, так сказать, свой взгляд на данного писателя, Блока задевает не уважительное прежде отношение к кумиру символистов. Одна из причин тому, что русский читатель неправильно оценил Эдгара По, полагает Блок, — несовершенство переводов, существовавших до бальмонтовских. Как не вспомнить тут, что до того, как Бальмонт взял на себя переводы для полного собрания сочинений По, в России этого американского писателя читали в основном в переводах Михаила Энгельгардта, изданных в 1896 году, и самого Бальмонта (П-63). Несмотря на отдельные достоинства, по ощущению Блока, переводы Энгельгардта не передавали должным образом все «глубины» По. Только в Бальмонте По нашел переводчика, близкого себе по духу, поэта чуткого к музыке его, По, языка.

Тот же второй том собрания сочинений По вызвал и другие отклики, краткие и единообразно хвалебные (К-52, 53). В «Золотом руне» Николай Янков отметил особую привлекательность этого тома — вошедшие в его состав философские статьи: «То, что теперь понятно вполне отчетливо всякому защитнику новых течений в искусстве, что вошло в катехизис нового искусства, — в философских статьях Эдгара По, написанных с лишком 50 лет тому назад, в предрассветные часы символизма...»<sup>132</sup>. Блок так же приветствовал появление этих теоретических статей, как и переводы на русский язык — сколь бы медленно эти переводы ни появлялись, — всего, написанного Эдгаром По.

Таковы отзвуки достигнутого статуса. По явно занял теперь почетное место старшего брата среди художественной братии. И ничто не могло нагляднее продемонстрировать этот факт, чем причисление его к изучаемым на академическом уровне классикам. В своих мемуарах Владимир Пяст, поэт-символист второго ряда, вспоминает, как блестящий профессор Санкт-Петербургского университета Евгений Аничков засадил его за штудирование Эдгара По в семинаре по романтизму, передав в библиотеку для студентов собственный экземпляр сочинений американского писателя, и как после Пяста другие студенты дерзали браться за неординарные темы по произведениям По<sup>133</sup>. Сам Аничков стал автором работы о По и Бодлере, опубликованной сначала в журнале «Современный мир» (1909), а затем в расширенном варианте — в книге «Предтечи и современники» (К-60). Эта работа, являясь итоговым обзором в самом широком смысле, знаменует последнюю ступень, на которую поднялся По в своих отношениях с символистами. Менее догматичное, чем книга Эллиса «Русские символисты», исследование Аничкова дает глубокое представление о том, чем были По и Бодлер для поколения символистов. Прежде всего он пытается определить отношение обоих писателей к своему времени и их отношение к современности. Кто они — романтики или ранние

символисты? Несомненно, они смогли подняться в полный свой рост лишь в качестве последних. Рассмотрев, в чем Бодлер расходился с романтизмом, и что делает его во многих отношениях современным писателем, Аничков переходит к критическому анализу легенды, сложившейся вокруг По, — такой, какой ее распространял Бодлер. Отказавшись следовать утверждению, будто сам факт рождения По в Америке был «роковой ошибкой, несправедливостью судьбы», Аничков избирает другой путь: Эдгар По был истым американцем. Таким он и сам себя видел, и не считал это помехой поэзии. Он создавал героев, наделенных типичными американскими добродетелями: присутствием духа, холодной рассудительностью, любовью к научному знанию. Приписываемые По туманность и мечтательность — сушая иллюзия. Он обладает сильным изобразительным даром, но дар этот выражается в точности описаний, а не в импрессионистичности. В основе его подчеркнутого стремления к пророческому видению лежит его крайняя любознательность.

Однако Аничков находит в По и другие черты, подтверждающие родственность между ним и символизмом. Наиболее сильно элемент символизма, по мнению Аничкова, проявляется у По в метафизических рассказах, таких, как «Вильям Вильсон». Символизм, отмечает Аничков, требует творческой активности со стороны читателя, а такие истории вынуждают заглянуть в психологические глубины собственной души. Другие рассказы, такие, как «Падение дома Ашеров», «Овальный портрет», «Бочонок амонтильядо», «Колодец и маятник», также отчасти превращаются в символические, побуждая читателя искать в них еще какие-то смыслы. Для По и Бодлера символизм менее всего означал метафору; это был «способ раздумья, соответствующий самим законам мироздания»<sup>134</sup>. Будучи марксистом, Аничков отнюдь не пренебрегал социальным аспектом в творчестве обоих писателей. Тут-то и начинается ощущаться давление тенденциозности. И у По, как у Бодлера, он видит противостояние буржуазному духу своего времени — противостояние, выражающееся в «дэндизме». Чтобы представить По аристократом, представителем золотой молодежи, Аничков слегка смещает факты, касающиеся происхождения По, и с этой целью даже привлекает его художественные произведения. Правда, и без этих усилий ему вполне удается изобразить общественные взгляды обоих писателей созвучными взглядам их исследователей-символистов, делая из них таким образом почти полных «современников».

Так называемый «кризис символизма» послужил причиной появления книги Эллиса (Л. Л. Кобылинского) «Русские символисты» (1910). Она является попыткой дать исторический очерк и прогноз дальнейшей судьбы этого направления, переживавшего тогда немалые трудности. Автор не притязал на объективность. На странице пять он ставит вопрос: а не является ли символизация приемом, свойственным всей литературе? И на следующей странице отвечает: если так, то



символизм в высшей степени отменно выполняет эту функцию и, следовательно, является вершиной искусства. Несмотря на откровенно апологетический, если не сказать победоносный тон, книга Эллиса содержит интересный материал по заявленной теме. Что касается По, то «первый пророк» символизма выведен автором за пределы обычной литературной критики, а его метафизические взгляды сравниваются с взглядами Шопенгауэра и даже Платона<sup>135</sup>. В итоге о По говорится, что он был «великим мистиком и создателем замечательной метафизической и этической системы; лучшие вещи Эдгара По («Черный кот», «Маска красной смерти», «Сердце-обличитель», «Бес извращенности») являются вещами столь же эстетически совершенными, сколь и этически беспощадными, живыми вторжениями все той же проблемы больной совести. Последнее сближает Эдгара По гораздо больше с нашим Достоевским, чем с любым из эпигонов-стилизаторов его же школы»<sup>136</sup>.

Но если символисты предъявляли на По свои права, то и популярная пресса, видимо, по-прежнему считала его своей неперменной принадлежностью. Так, автор упомянутой выше статьи «Личность Эдгара По» из «Вестника иностранной литературы» за 1897 год (К-31) освобождает себя от подробного анализа его творчества по той причине, что журнал планировал опубликовать в следующем году критико-библиографические очерки о двенадцати авторах, чьи собрания сочинений вошли в серию «Сто сорок четыре тома». (В эту серию вошел также пантелеевский двухтомник По, вышедший в 1896 году.) Тем не менее ни в одном из номеров этого журнала за 1898 год о По нет ровным счетом ни слова. Возможно, какие-то материалы, накопившиеся в редакционном портфеле, украсили статью «Эдгар По и его влияние на современную литературу», которая появилась на страницах «Вестника» двенадцать лет спустя (К-71). В статье этой — популярном очерке — частично использована информация, почерпнутая из самых различных источников как недавних лет, так и времен Бодлера. Ничего значительного в русское По-ведение она не добавила.

Таким образом, к концу первого десятилетия двадцатого века, шестьдесят лет спустя после смерти По, его репутация в России оставалась весьма неоднозначной. Его присутствие в русской изящной словесности, как и у большинства писателей, вошедших в чужую культуру, было многоаспектным. И возможно, он, даже больше, чем это большинство, был принят и оценен читателями разных и далеких друг от друга интеллектуальных уровней. Мерой влияния По можно считать всемирное признание его основателем жанров детектива и научной фантастики. В России его воздействие подтверждалось хотя бы переводами Конан Дойля, Г. Д. Уэллса, Жюль Верна и Эмиля Габрио. Однако, поскольку ни один из названных жанров не получил там сколько-нибудь серьезного литературного развития, все эти отзвуки,

какими бы раскатистыми они ни были, приходится отнести к области массового чтения. И все же По, несомненно, оказывал и более непосредственное, хотя и не более узко-литературное воздействие на огромное число русских, читавших его непроглядно мрачные и кровавые истории, которые, начиная с середины восьмидесятых годов, неоднократно перепечатывались в недорогих изданиях. Такого рода дешевую популярность нельзя считать литературным влиянием, но и она является частицей литературной личности писателя и как таковую ее нельзя обходить вниманием.

На более высоком уровне «толстых журналов» к По относились со смешанным чувством. В этих журналах сохранились в большей или меньшей степени социальные традиции шестидесятых-семидесятых годов. Издателям большинства из них рассказы этого странного американца вряд ли приходились по вкусу. Критики весьма часто вычитывали в творчестве По то, что им хотелось бы увидеть в плане нравственных уроков или социальных мотивов. И по мере того, как в моду входила психология, те, кто имел склонность к наукам, стали находить у По готовый предмет для анализа. Но даже когда его литературные качества получали их признание, они ни в коей мере не считали его значительной фигурой. Аничков цитирует мнение уважаемого нерусского автора шестидесятых годов, объясняя, почему Эдгару По пришлось ждать конца века, чтобы занять положенное ему место:

«Я большой поклонник По; это германский тип англичанина, обладавший глубокой интуицией и удивительной нервной возбудимостью. У него не много струн, но те три-четыре, что к его услугам, звенят в нем страшно и возвышенно. Он близок к Гейне, только у него все мрачно и черно; алкоголь сделал свое дело. Но какая тонкость и верность анализа! — Я не очень люблю “Эврику”; это философия вроде “Серафиты” Бальзака или “Созерцаний” Виктора Гюго»<sup>137</sup>.

Мнение это интересно как в силу своей типичности, так и потому, что выражено в письме к Бодлеру Ипполитом Тэнном, мэтром Геннекена, чьи критические работы, основанные на научном, культурно-историческом методе, в течение полувека давали себя знать во всех европейских литературах. Это мнение подспудно присутствует во многих критических суждениях, рассмотренных в данной главе.

С другой стороны, приверженцы возникшего к концу века декадентства отводили По, как мы уже видели, центральное место в этом литературном направлении. Знаменательно, что Мережковский в своей принципиальной по значению статье «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1893), говоря о том или ином писателе, использует По как некий критерий — настолько он убежден в его всеизвестности<sup>138</sup>. Причина присвоения По статуса всемирно читаемого писателя — несомненно, в исключительной моде на него среди французских символистов. Однако часто не учитывается, что при том огромном размахе, который приобрела эта мода, по

праву ассоциируясь с поэтами, вызвана она была прозой. Эдгар По, провозглашенный предтечей всего декадентства-символизма, в первую очередь оказал влияние переведенными Бодлером рассказами. За отправную точку декадентства во Франции чаще всего принимают роман Гюисманса «Наоборот» (*A rebours*, 1884), героя которого Дэзэссента, его создатель, не обинуясь, сравнивает с Родериком Ашером, творением Эдгара По. В сущности, влияние По обнаруживается в значительном числе французских беллетристических произведений и до Гюисманса, и после. Непрерывающийся поток переводов французской прозы на русский язык — вот, следовательно, еще один канал, благодаря которому усиливалось — со своего рода множительным эффектом — присутствие По в русской литературе.

Большинство — но не все — затронутые воздействием По писатели были декадентами или символистами. Леон Лемонье в своей монографии «По и французские новеллисты» (*Poe et les Conteurs français*) прослеживает влияние По на прозу по двум линиям — в жанре фантастики и в приключенческом жанре. В обеих областях — имена, известные в России, а некоторые из них сплошь и рядом встречаются в символистской прозе. Среди писателей первого типа беллетристики, у которых Лемонье усматривает лишь следы влияния, а не влияние в полном смысле слова, — поздние романтики: Мериме, Готье и Барбе д'Оревилю; реалисты: Эркман и Шатриан; натуралист Мирбо и в какой-то незначительной степени Мопассан. Значительно сильнее влияние По сказалось в творчестве новеллистов эры символизма: прежде всего на Вилье де Лиль-Адане, затем на Гюисмансе, Рашильд, Жане Лоррене, Ренье, Роденбахе и, наконец, на Марселе Швобе. В приключенческом жанре — на Жюле Верне, Габорио и Дж. Г. Рони. Ввиду исключительного значения перевода для русского символистского направления в России и огромного внимания, которое оно уделяло западному искусству и литературе, перечисленные выше имена стали не менее известны в среде их русских последователей, чем среди их собратьев во Франции. К тому же нельзя сказать, чтобы в России не понимали, как было показано выше, кто были литературные предтечи этих писателей.

Поскольку символизм был исключительно заимствованным течением, влияние По именно в этой сфере оказалось опосредованным и поэтому не сконцентрированным, а рассредоточенным. Полная картина этого влияния грозит разрастись в рассмотрении всего русского символизма от «а» до «я». Однако возможно вычленить и описать отдельные течения и веяния, которые возникли и укрепились в нем под воздействием По. Подводя итоги того, что По внес во французскую символистскую литературу, Лемонье обобщает:

«Весь период символизма произведения Эдгара По служили <...> борьбе с чрезмерными притязаниями науки, развивая у нас литературу мечты и тайны. Поэзия символизма не обязана Эдгару По сущью

своей доктрины. Но из его произведений, интерпретированных Бодлером, исходил дух декадентства. В этом отношении именно он насыщает физической атмосферой тления французскую литературу, персонажи которой получают наслаждение от сознания своей болезненности; и особенно он внушает стремление открывать и показывать высшую реальность»<sup>139</sup>.

Хотя настроения или веяния, характеризующие *fin de siècle*, без сомнения, являли собой сплав разнородных элементов, одним из сильнейших и мрачнейших был интерес к извращенности во всех ее проявлениях. Именно этот интерес казался многим тем, что наиболее полно определяло настроенность описываемого периода. Этот фактор, бесспорно, обусловил тягу к творчеству По, чье воображение также зондировало бездны человеческой души. Он оказался подходящим духовным отцом для декадентства — он мог написать такой, выделенный Бодлером пассаж:

«... А там уже взыграл на полную и безвозвратную мою погибель бес ПРОТИВОРЕЧИЯ. Философия совершенно игнорирует это явление. Я же скорей усомнюсь, есть ли у меня душа, чем в том, что потребность перечитать заложена в нашем сердце от природы — одна из тех первозданных и самых неотъемлемых наших особенностей, в которых начало начал всего поведения человеческого. Кто же не ловил себя сотни раз на подлости или глупости, на которые нас подбило только сознание, что так поступать не положено? Разве не тянет нас то и дело, рассудку вопреки, поглумиться над *законом* единственно потому, что мы сознаем его непреложность?» (С. 453—454)<sup>140</sup>.

Марио Праз так комментирует этот абзац:

«Рассуждение это принадлежит По, но с тем же успехом могло бы принадлежать Бодлеру... или Достоевскому; или, если угодно, маркизу де Саду, будь он художником, а не просто эротоманом»<sup>141</sup>.

У По эта тема в различных вариациях появляется вновь и вновь. Одна из них — скорее трактат, чем рассказ — озаглавлена «Бес извращенности». Это история о преступлении, совершенном из извращенности, и кончается она исповедальным признанием, вызванным тем же побуждением. Как тут не вспомнить о более полном воплощении этих зачатков сюжета в «Преступлении и наказании».

Обращаясь к понятию «извращенность», чтобы уловить и другие его значения, мы и тут находим у По богатейший иллюстративный материал. «Черный кот», «Бочонок амонтильядо», «Сердце-обличитель» — в этих и других рассказах насильственное мучительство, которому подвергается жертва, и самомучительство исповеди, совершаемой из внутреннего позыва, изображены как две стороны одной медали. Критики более позднего периода стараются обойти утверждение Бодлера, что у По нет изображения любви, но никто и не пытается настаивать, будто у него есть здоровая, нормальная любовь. Одержимость По красотой, охваченной тлением, проявляется так сильно,

что стало одним из его опознавательных этапов: увлеченность сверхъестественным и роковым в «Лигейе», «Морелле», «Элеоноре» и особенно в «Беренике» настолько очевидно, что не требует дальнейших комментариев. Кто-то справедливо сказал: Бодлер — чувствен, а По — целомудрен, но извращен до глубины души.

В этом созвездии критики не замедлили найти место и для Достоевского. Многие инстинктивно соглашались с мнением, выраженным А. Л. Волынским: «Можно сказать, что Достоевский является настоящим предтечей всего современного декадентства на русской почве»<sup>142</sup>. В небезызвестной статье Михайловского «Жестокий талант» приводится огромное число доказательств тому, что Достоевским владели пристрастия, которые, по всей видимости, весьма близки сексуальному мазохизму, присутствующему во многих произведениях декадентов. Говоря о французских декадентах, Праз также ставит рядом Достоевского и По:

«По ввел в любовь метафизические настроения; влияние русского романа лишь развило эту тенденцию. Достоевский, в особенности, дал более глубокую трактовку ряду тем, используемых По; сравните «Двойника» Достоевского с «Вильямом Вильсоном» американского писателя и обратите внимание на «беса извращенности», который владеет героями Достоевского»<sup>143</sup>.

Тут особенно подчеркивается роль По как родоначальника или по крайней мере проводника определенного настроения. Лемонье также это отмечает, но куда более сдержанно, говоря, что По с его тягой к ужасному и его расстроенным воображением способствовал развитию и утверждению героя, уже хорошо представленного в европейской литературе<sup>144</sup>. Что касается По и Достоевского, то тут, вероятно, речь должна идти о двух влияниях, где одно усиливает другое. Во Франции по различным причинам, обусловленным историей ее литературы, оба эти влияния в тот период имели одинаковый вес. В России же это вряд ли было так. Что же до возможного влияния По на Достоевского, то это предположение — при всей шаткости его оснований — рассмотрено нами выше. Что же касается роли каждого в декадентстве, то тут, вероятно, лучше всего говорить о слиянии, а не о влиянии, хотя и не полностью исключая возможность последнего. И то, что талант одного из них куда более хрупкий, чем у другого, не мешает ему занимать значительное место в литературе, так как он стоит у самых истоков рассматриваемого здесь направления.

Итак, за двадцать пять лет, прошедших с того момента, когда в России появился первый сборник произведений Эдгара По, его статус здесь значительно вырос. Совпадая с периодами повышенного внимания к По в Америке и во Франции, его слава в России подкреплялась критическими статьями и литературными произведениями

ми обеих этих стран. Поначалу черты русского По имели много общего с французскими, но постепенно он приобрел свое русское лицо<sup>145</sup>. Эти черты просматриваются более или менее при изучении того, что написано о По в России. Дальнейшему выявлению их посвящена следующая глава, где будут рассмотрены произведения ряда русских авторов, в которых обнаруживается воздействие По.

## БЕС ИЗВРАЩЕННОСТИ

Влияние Эдгара По на поколение символистов особенно поражает своей широтой. Оно сказалось как на поэзии, так и на прозе, и в обеих областях затронуло форму и содержание, технику письма и тематику, настроение и атмосферу. Хотя символизм как таковой справедливо считается поэтическим направлением, многие из этих реформаторов стиха были также и реформаторами в прозе. И если поиски новых форм — отличительная черта поэтического опыта поколения символистов, то и формы в беллетристике не остались без внимания. В особенности это коснулось жанров малой прозы, вынесенных за пределы газетного фельетона, когда рассказу нередко придавалась законченность и концентрированность лирического стиха. Роль знаменитой теории этого жанра, принадлежащей Эдгару По, проблематична. Наибольшее, что здесь, пожалуй, можно сказать, к тому же с формальной стороны, — что на французских conteurs\* оказало воздействие то, как По *использовал* этот жанр, а это в свою очередь воздействовало на их русских собратьев по перу. В особенности те, кто специально занимался развитием в прозе приемов символизма, «слиянием реализма и символизма»<sup>146</sup>, искали указаний у По. А шире — в творчестве большинства самых различных писателей-символистов, равно как и не-символистов — можно найти заимствованные у По характеры, повествовательные приемы, обстановку. В самой полной перспективе присутствие воздействия По прежде всего обнаруживается в тех темах, которые, если даже не он ввел их в литературу, постепенно, тем не менее, нерасторжимо оказались связаны с его именем.

Именно Эдгар По сказал, что самым поэтическим на свете сюжетом является смерть прекрасной женщины<sup>147</sup>, и в своих рассказах он не пренебрег этой темой, хотя нередко трактовал ее, присовокупляя потрясающие воображение ужасы, которые в поэзии считал неподобающими. Пристрастие По к изображению смерти и красоты вместе с исследованием извращенности главным образом и создали ему то положение, в какое возвели его декаденты.

Отсюда влияние По должно быть рассмотрено с учетом как прямых, очевидных его форм, так и более расплывчатых, менее уловимых, согласующихся с его ролью зачинателя нового движения. Однако любая попытка выявить все, включая малейшие проявления этого

---

\* рассказчики (фр.)

феномена в художественной прозе данного периода, неисполнима и, пожалуй, бессмысленна. Вместе с тем представляется возможным другой, более осуществимый и более плодотворный путь: отобрать несколько писателей, в чьем творчестве можно действительно установить влияние По, и изучить те черты этого влияния, которые себя обнаружат. Из трех писателей, избранных здесь, только Валерий Брюсов, символист из символистов, открыто признает По своим учителем и даже указывает, в каких произведениях он ему следовал. Леонида Андреева — даже если бы он сам не выражал восхищение Эдгаром По — критика так часто с ним связывала, что рассмотрение данного примера вполне оправдано. Только выбор Сологуба, возможно, требует обоснований. Но и в этом случае, как вскоре будет видно, причины для анализа лежат на поверхности. Из произведений этих писателей и составятся, мы надеемся, своеобразные черты русской физиономии Эдгара Аллана По, мифической или реальной, какой она была незадолго до рубежа веков.

Такие писатели, как Зинаида Гиппиус и Федор Сологуб, с самого начала воспринимались как родственные французским декадентам, столь щедро признававшимся, что они в долгу у По. Тот факт, что Сологуб, например, не уделяет внимания Эдгару По в своих критических работах и лишь раз, да и то мимоходом, упоминает его в рассказах, вряд ли имеет здесь какое-нибудь значение<sup>148</sup>. Исследование компонента, именуемого Эдгар Аллан По, в сложном сплаве, названном декадентством, должно следовать иными путями, чем простые поиски внешнего сходства. Для целей более взыскательного анализа проза Сологуба служит как нельзя лучше. Смерть, красота, извращенность человеческой природы — все это, бесспорно, входит главными ингредиентами во многие рассказы Сологуба, появляясь в разных сочетаниях и с разными целями. Немалая доля этого материала представляет собой несомненный интерес для исследования, связанного с По.

Одно из таких сочетаний проявляется там, где смерть есть прекрасная женщина, доводящая героя до гибели, которую он более или менее ищет и сам, повторяя судьбу самого любимого декадента героя По — Родерика Ашера. Такая склонность декадентов к Ашеру объясняется разными причинами, но та, что интересует нас здесь, связана с его отношениями с сестрой, леди Маделиной. Снедаемая загадочным недугом — как многие героини По — леди Маделина Ашер тем не менее оставляет впечатление величественной красоты, когда на мгновение появляется в отдаленной части покоя, где ее брат сидит вместе с гостем. Последний только что услышал от почти помешавшегося в уме Ашера, что в это состояние его повергла мрачная обстановка, вызванная угасанием сестры. Затем следует сообщение о смерти леди Маделины и перенесение ее останков в склеп под огромным домом Ашеров. Проходит неделя; все попытки гостя противоборство-



вать овладевающему его другом безумию оказываются тщетными. И по вполне основательной причине: в страшную ураганную ночь, когда небо закрыто мятущимися тучами, леди Маделина вырывается из гроба, куда ее, живую, положили в каталептическом припадке, и, повитая кровавым саваном, возвращается, чтобы потребовать возмездия. В смертельной, теперь уже последней агонии она увлекает за собой объятого ужсом брата, чья предельно обостренная чувствительность уже несколько дней говорила ему, что сестра была похоронена заживо. Д. Г. Лоренс в своем эссе об Эдгаре По специально указывает на скрытый смысл, заключенный в этом и других его рассказах: чрезмерная любовь, посягающая на право другого человека жить своей жизнью, неизбежно несет гибель обоим<sup>149</sup>. Заявляя, что гибель сестры увлечет за собой и его, Ашер пытался — правда, тщетно — избежать общей с ней судьбы. В интерпретации Лоренса — это рассказ на тему о вампире, осовремененную и психологизированную, с привкусом намека на инцест. В изложении По история Ашерова оказывается где-то посередине — она все еще овеяна готической атмосферой, однако смягченной и смешанной с духом психологической извращенности.

Тема вампира так откровенно использована Сологубом в рассказе «Красногубая гостья», что в памяти возникает «Вампир» Готье, а вовсе не «Падение дома Ашерова» или другие рассказы По<sup>150</sup>. Однако можно прочитать «Красногубую гостью» на нескольких уровнях, тогда проявляются некоторые связи с последними. Герой Сологуба Варгольский, живя в одиночестве в своем аристократическом родовом поместье, впадает в апатию и теряет вкус к жизни. Такое его состояние вызвано посещениями «красногубой гостьи», некой Лидии Ротштейн. Смертельно бледная и эффектная, зеленоглазая и черноволосая, с серебряным голосом, она, не обинюясь, называет себя «Лилит» и требует, чтобы Варгольский любил ее, отдаваясь ей без остатка. Когда в одном из разговоров он не соглашается с тем, будто в доме по ночам разгуливают призраки, Лидия зловеще, имея в виду себя, бросает ему в ответ: самые страшные призраки являются не ночью, а днем. Только поворот фабулы, продиктованный желанием автора написать рождественский рассказ, спасает героя от уготованной ему судьбы. Напоминание о грядущем празднике побуждает его выбрать жизнь, а не смерть, и прогнать роковую Лилит<sup>151</sup>. Обстановка, изображенная в рассказе, подчеркнута современна: Лидия Ротштейн носит парижские платья, а Варгольский — молодой человек, ранее любивший светское общество. Тем не менее последняя их встреча — в некотором смысле вневременная — перекликается с предпоследней сценой в «Падении дома Ашерова». И тут, и там вставлен эпизод — судьбоносный для героя — когда роковая женщина стоит за дверью, набираясь сил, чтобы войти, а войдя, вносит с собою дух могилы. «От ее черного платья, — говорится о Лидии, — повеяло страшным ароматом туберозы, веянием благоуханного, холодного тления». И леди Мадели-

на, прежде чем войти, стоит, дрожа и шатаясь, на пороге, а войдя, увлекает на пол своего агонизирующего брата, «жертву предвиденных им ужасов». Лидия Ротштейн подступает к своей жертве с типичным для Сологуба предложением — найти избавление в смерти: «И приближалась медленно, неотразимо. Как судьба. Как смерть». Но торжествует жизнь, а смерть отступает. Хотя это не типичный для Сологуба конец. Не типичен и, очевидно, неубедителен этот один из его удачных рассказов. В рассказе «Смерть по объявлению» куда более соответствующем философским взглядам Сологуба, смерть приходит к герою под личиной молодой женщины, и происходит это по его просьбе. Герой рассказа Резанов, отвечая на объявление с просьбой о помощи, выражает готовность предоставить работу, если заявительница придет к нему в образе смерти<sup>152</sup>. Женщина, давшая объявление, приходит и так превосходно исполняет свою роль, что Резанов не может решить, кто она. Придя ночью, она целует его, чтобы затем заколоть отравленным стилетом и его, и себя. Тут нет и намека на готические ужасы; смерть уже не вампир и не роковая женщина; она представлена как «милая смерть», таинственная, но нежная женщина, избавляющая мужчину от существования в тоске и скуке.

Герои Сологуба, как правило, не боятся смерти. В этом он весьма заметно отличается от По, которому сумасшествие, смерть, уничтожение, разложение внушают бесконечный ужас. При всем том в страсти По к картинам смерти есть болезненное любовование разложением и упадком жизни и красоты. И вместе с тем вызов, инициированный непреодолимой силой смерти. Почти все его герои падают жертвой беспощадной борьбы, немногие, в основном женщины, одерживают временную победу. Ашер не в силах избежать рокового конца, который ему суждено разделить со своей сестрой. Принца Просперо, несмотря на все принятые им меры, все же настигает Красная Смерть. А вот Лигейя и Морелла одерживают временную победу. В ряде рассказов По тема смерти обретает еще одну ипостась — результат желания проникнуть в вечную тайну. Стремление это явно проступает в «Беседе Моноса и Уны», «Разговоре Эйроса и Хармионы», в рассказах о гипнотизме — таких, как «Месмерическое откровение», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» и с легким юмором — в «Разговоре с мумией». У Сологуба тема смерти также занимает очень важное место, но трактуется им с совсем иной стороны. В этом сказывается различие писателей, разделенных двумя, если не тремя, поколениями, а отсюда естественно воздействие новых философских веяний. Если По в той или иной мере все еще является представителем ментальности барокко, то Сологуб — чистой воды декадент. У По смерть по-прежнему печальный, но неизбежный конец всякого человека, у Сологуба она прежде всего желанна. У героев По извращенность неотвратимо ведет к разрушению — нравственному, умственному, физическому. У Сологуба извращение имеет определен-

ную цель. Да, оно нередко ведет к смерти, но это, по мнению Сологуба, лишь кажущееся зло. На самом деле смерть приносит освобождение от безнадежно убогого существования, и если не препровождает в лучший мир, то во всяком случае избавляет от современной реальности. Там, где По с благоговейным ужасом взирает на умопомрачение, постигшее Ашера или Эгея («Береника»), Сологуб задается вопросом, не является ли помрачение в уме, даже извращенность, благом, коль скоро они могут спасти от повседневности. Словно декадент, соглашаясь с тем, что приоритет в этой области принадлежит романтику, и признавая их средство даже в пристрастиях, ставит под сомнение основные послылки романтика. Жизнь, здоровье, здравомыслие всегда считались первейшими благами. Но так ли это на самом деле? Может быть, другой порядок вещей был бы лучше? В своих произведениях декаденты искали ответа на эти вопросы — порою серьезно, порою — позируя. Что же касается Сологуба, то есть все основания верить в его искренность.

В одном из своих рассказов — «Красота» — в сюжете которого, не говоря уже о построении, выражена философия писателя, Сологуб в высшей степени следует советам Эдгара По, касающимся поэзии<sup>153</sup>. Елене — молоденькой девушке, убитой горем из-за смерти матери и испытывающей отвращение к грубому участию знакомых и друзей, — приносит временное облегчение созерцание красоты. В своем добровольном уединении она окружает себя красивыми вещами и постепенно начинает находить удовольствие, разглядывая собственное прекрасное тело. Вторжение горничной, заставшей Елену за этим занятием, кладет конец ее невинному, хотя и чувственному наслаждению. Столкнувшись с повседневной действительностью, Елена томится греховностью чувств и мыслей, к которым испытывает отвращение, но не может не признать их своими. Убежденная, что среди человеческой пошлости, да еще с таким прекрасным телом, как у нее, невозможно построить жизнь по идеалам добра и красоты, она облачается во все белое и, взяв изящный нож для разрезания книг, вонзает его себе в грудь. В достижении желаемого Елена, можно сказать, проявляет не менее сильную волю, чем Лигейя или Морелла. Однако все эти героини допускают, что желаемого можно добиться при жизни, и прибегают для этого к средневековой магии и оккультным наукам. Елена же судит иначе; нужное ей недостижимо: оно либо утрачено в языческом прошлом, либо не сможет реализоваться в будущем. А потому единственный достойный выбор — бегство в смерть. Отметим также, что герои По в его рассказах, затрагивающих тему смерти, никогда не соприкасаются с повседневностью, тогда как герои Сологуба сплошь и рядом вынуждены вступать с нею в конфликт. Сомнение Сологуба в благе жизни прямо противоположно опасениям его предшественника насчет того, так ли уж благодатна смерть.

Многочисленные беллетристические произведения Сологуба, ма-

лые и большие, иллюстрируют использование рассмотренной выше тематики. Его зачарованные смертью герои, особенно дети, его идеалисты, склонные к бегству в сотворенные ими грезы, — все дают представление о том, что может сделать декадент из унаследованных от сугубо романтического сознания тем. Ряд рассказов Сологуба представляет тут особый интерес в связи с некоторыми произведениями По. В одном из таких рассказов — «Земле земное» — Сологуб в определенном смысле вступает в полемику с более ранней концепцией поэтики ужаса, которую По считал своей специфической областью<sup>154</sup>. Саша, юный герой этого рассказа, одержим полным спектром того, что можно назвать навязчивыми идеями, присушими Эдгару По. В одно прекрасное утро этого до тех пор безоблачно счастливого, всем обеспеченного мальчика начинают терзать вечные вопросы бытия; он тоскует, не удовлетворенный существующим порядком вещей, при котором одни незаслуженно благодетельствованы, а другие незаслуженно страдают. Ярый искатель тайн природы, он, к собственной досаде своей, не находит ничего, что заставило бы его бояться, так как каждый раз страх оборачивается моментом открытия или откровения. Сашина старая нянька Лепестинья остерегает его: нельзя так упорно «засматриваться» в жизнь природы, но ее слова лишь разжигают в нем пытливість. Он жаждет испытать чувство страха — чувство, которого не знает. Однажды ночью он идет на кладбище — на могилу матери. Но и это, и даже жуткая мысль о разлагающемся под могильным холмом трупе, не вызывает в нем страха. Его попытки выйти за пределы реального бытия и смерти оборачиваются мистическими настроениями, чем-то неземным. А он, — Саша, — земной. И тогда ему приходит на ум, что гнев отца, быть может, породит в нем страх, и совершает ряд проступков, которые должны рассердить отца; но ни гнев, ни наказание не дают удовлетворительного результата. И благодарность за добрый поступок не вносит смысла в его жизнь, посвященную поискам истины. И тогда его начинает манить речная глубь; быть может, расставшись с жизнью, он найдет истину? Мысль о смерти вызывает не страх, а облегчение. Но в тот миг, когда он, утратив собственную волю, готов поддаться губительному влечению, ковыляющая мимо старуха Лепестинья бросает ему сурово: «Опять к ей засматриваешь?» Сашу обдаёт холодом. Глядя вслед няньке, он вдруг осознает, что страх обитает не в запредельных таинственных местах, где он искал его, а в повседневной жизни. И он идет за Лепестиньей — в земную, обыденную жизнь.

Этот рассказ печатался неоднократно, в том числе и в сборнике под названием «Жало смерти» (1904). В рецензии на этот сборник Вячеслав Иванов отмечал существенное отличие рассказов Сологуба от прозы Эдгара По: в них нет фантастического, ужас возникает от столкновения с собственным нашим миром<sup>155</sup>. Рецензент, однако, упускает из виду, что на одни и те же вопросы два разных «провидца»

могут отвечать по-разному, хотя видение каждого из них может быть соотнесено с одной и той же традицией. Несмотря на ряд различных поверхностных совпадений, рассказ «Земле земное» написан в манере, очень далекой от манеры По. Тем не менее, если рассматривать его с точки зрения, предложенной выше, то есть как полемический, связь его с По, несомненно, обнаруживается. Согласимся с Камиллом Моклэром, полагающим, что излюбленная тема По — тяга к познанию как главная извращенность человеческой природы, и Саша — блестящий образец человека, одержимого подобным желанием<sup>156</sup>. Правда, то, что исследует Эдгар По на примере своих героев, которые находятся на грани умопомешательства и «засматривают» в смерть, не является, по мнению Сологуба, подлинным ужасом. Самые страшные призраки — те, что приходят днем, и самые тяжкие испытания чинит нам обыденная жизнь.

В малой прозе Сологуба привлекают внимание еще три рассказа, тематика которых наводит на мысль о «Лигейе», «Морелле» и «Элеоноре» По. Напомним, что все эти три рассказа посвящены теме любви после смерти. В «Лигейе» героиня, обуреваемая исступленной жаждой жизни, а затем загробной ненависти к той, которая заняла ее место, страшным призраком является с того света, чтобы лишить соперницу жизни. Морелла, утратив любовь мужа, заявляет, что вернет ее себе после смерти. Воплотившись в дочери, рожденной ею в смертельных муках, она осуществляет это пророчество. В трагической развязке Морелла полностью отомщена за оказанное ей некогда пренебрежение. В «Элеоноре» По обходится без ужасов и без мести. Героиней этого рассказа, который начинается со сказочной идиллии в Долине Многоцветных Трав, является пятнадцатилетняя девушка, которая обречена умереть молодой. Она знает об этом и горюет, что ее двоюродный брат неизбежно полюбит другую женщину. Чтобы утешить Элеонору, он дает клятву вечной верности — клятву, нарушение которой повлечет за собой тягчайшее наказание. В благодарность Элеонора — хотя от нее этого вовсе не требуется — обещает прийти к нему, если ей будет дозволено, с того света. И когда он все же нарушает клятву, что-то внушает ему уверенность в прощении. В последнем своем посещении Элеонора освобождает его от данного им зарока. Таким образом, По создает здесь новый вариант заявленной им темы. Недаром эпитафия к рассказу — «*Sub conservatione formae specificae salva anima*»<sup>157</sup> — заключает в себе намек на тождество, существующее между душой Элеоноры и ее преемницы Эрменгарды. Ибо главная движущая сила любви в том, что она едина и суверенна. И в своем последнем слове Элеонора подтверждает: любовь каким-то мистическим, непостижимым образом — одна, а потому вторая любовь не находится в противоречии с той, что была первой.

\* При сохранении особой формы душа остается неприкосновенной (лат.)

Трактовка, какую дает этим темам Сологуб в рассказах «Помнишь, не забудешь» и «Белая мама» ближе к «Элеоноре», чем к более мрачным ее вариантам. Оба рассказа написаны на тему о любви сильнее смерти, утверждающей свою неугасимость в образе преемницы<sup>158</sup>. Тема эта, восходящая к «Лигейе», особенно четко сформулирована в первом рассказе, хотя атмосфера и характеры менее всего сходны с теми, какие встречаются у По. Главный герой, человек средних лет, счастливо женатый вторым браком, все чаще и чаще предается воспоминаниям о первой своей жене. Предпасхальным вечером, погружившись в полудрему, он возвращается памятью к былому — тому, как Иринушка своей неизбывной жаждой счастья умела вызвать в нем волю к жизни. А теперь ее нет: умерла. Но, кажется ему, вот она подходит к дивану, где он лежит, и в глазах у нее кроткий упрек, который она не может облечь в слова. И тут возвращается из церкви его вторая жена. И обе они сливаются воедино, и он слышит голос Иринушки: «Разве ты не узнал меня?» — говорит она. — Зови меня Наташей, но это я. Ты похоронил меня, но любовь сильнее смерти». Душа Иринушки жаждет счастья и жизни, и, разорвав оковы тления, она продолжает жить во второй жене Наташе.

В рассказе «Белая мама» главный герой влюблен в тоненькую эфирную девушку Тамару, всегда одетую в белое; даже в имени ее есть что-то «белое». Из-за таинственного стечения обстоятельств она заболевает и вскоре, уже получив его предложение, умирает.словно героиня тургеневского «Фауста», она не в силах пережить счастье разделенной любви. Спустя несколько лет убитый горем жених все еще полон воспоминаний об ушедшей. Ему часто чудится, будто, сидя напротив, она просит его о какой-то услуге. Тем временем ему довелось приласкать мальчика-сироту, чья «белая мама» умерла, а «черная» — мачеха, простецкая и грубая, — очень дурно с ним обращается. И тут просьба покойной невесты, благодаря вмешательству другой молодой женщины, становится для героя ясной: он должен взять мальчика под свое крыло. Так два предмета его любви сливаются воедино.

Оба эти рассказа пасхальные: главные события в них происходят в канун святого праздника, и этим подчеркивается животворный поворот или вечное благо жизни и любви, а вся атмосфера и характеры овеяны нежностью и умиротворенностью. Третья история, о которой пойдет здесь речь, совсем в ином роде. «Очарование печали (Сентиментальная новелла)» стилизована под сказку, где действуют добрая красавица-принцесса, ее злая завистливая мачеха и колдунья, помогающая ей воплотить коварные умыслы против падчерицы<sup>159</sup>. Однако имена обеих главных героинь — Ариана и Мариана — наводят на мысль еще об одной теме — о слиянии двух душ воедино. Ариану глубоко печалит страдания, от которых, она видит, изнывают все человеческие сердца, и «очарование печали» делает ее еще краше. Но Ариана уходит из жизни — и это дело рук колдуны, — а ее мачеха с помо-

щью чародейного платка крадет с лица усопшей его «очарование». Но перенесенное на лицо Марианы и смешанное с ее злобностью, оно производит неожиданный эффект — красота ее вселяет ужас. Ей сопутствуют такие страдания, что Мариана охотно вернула бы их вместе с новой своей красотой прежней владелице. С течением времени Ариана оживает; она не умерла, а лишь уснула подобным смерти сном и теперь вновь вернулась к жизни. В день ее свадьбы с верным принцем Альбертом мачеха, истерзанная непосильной ношей страдания, принимает яд и перед смертью наставляет Ариану, как пользоваться чародейным платком. В ответ убитая горем Ариана восклицает: «С тобою, с тобою» — и душа Марианы сливается воедино с душой падчерицы; Ариана чувствует, что у нее двойная душа, в которой зло изжито горем. И вновь она несет в мир свое неповторимое «очарование печали».

Сологуба здесь явно интересовало нечто иное, чем то, что занимало Эдгара По в «Морелле» и «Лигейе». Сологубовская Ариана, как и его Тамара, слишком чистое, слишком возвышенное для земной любви существо. Даже став в конце концов женщиной, познавшей страсть и раздвоение чувств, она предстает менее простодушной, но не менее чарующей. И все же сходство в средствах выражения и в побочных темах, использованных как Сологубом в этой сказке, так и в рассказах По, требует дополнительных пояснений. Мрачная, страстная зависть Лигейи сродни чувствам Марианы и, бесспорно, также несет смерть. Победив соперницу с помощью ведовских знаний, героиня По возрождается в ее телесном обличье, обретая красоту, которую тоже можно назвать «страшной». Правда, По, чье внимание сосредоточено на мотиве исключительной силы воли, побеждающей смерть, не исследует, какая душа может родиться в результате такой борьбы. Главная проблема «Мореллы» здесь также не менее важна, хотя действие вращается вокруг темы «любовь сильнее смерти», вокруг любви, ставшей мщением. Перевоплощение Мореллы в собственную дочь, тоже Мореллу, перевоплощение, задуманное с целью вернуть мужа, совершается, как и все ведовские ухищрения Марианы, силой черной магии. Однако эта магия, источники которой лежат в Пифагорейском учении и Шеллинговской доктрине тождества, не в пример мудрее. Шеллинговская концепция в сочетании с метемпсихозом — вот что прежде всего интересует По, а роковое повторение матери в дочери является своеобразным выражением этой волнующей его идеи. Однако в отличие от Сологуба он не вкладывает аллегорического смысла в двойственность красоты.

По мнению Камилла Моклэра, обращение По к теме двуединства личности и переселения душ говорит о том, что его занимало объединение этой темы с понятием об относительности времени и места. Моклэру желательно видеть в «Лигейе» и «Морелле» аллегорическое изображение научных изысканий на ту же тему<sup>160</sup>. Пожалуй, для по-

добной интерпретации больше подходит рассказ «Повесть Скалистых гор», где месмеризм служит средством для обнаружения двуединства личности, а возможно, и подтверждения относительности времени и места. В результате месмерического воздействия оказывается, что Огастес Бедлоу, главный герой рассказа, является перевоплощением некоего Джонатана Олдеба, погибшего при очередном восстании в Индии. Доктору-месмеристу, благодаря усиленному контролю, которого он достиг над сознанием Бедлоу, удается вызвать в своем пациенте точное и полное повторение переживаний тех событий, во время которых Олдеб был убит. Таким образом, теория доктора получает подтверждение, хотя Бедлоу — в обратном написании «Олдеб», — умирает, не прожив и недели после случившегося с ним в Скалистых горах.

За время, пролежавшее между Эдгаром По и Сологубом, эту тему затрагивали многие писатели, в том числе и такой небезызвестный, как Бальзак. Однако поскольку рассказ По принадлежит по крайней мере к важнейшим беллетристическим источникам означенной темы, небезынтересно рассмотреть отношение сологубовской версии к версии По. В рассказе Сологуба «Призывающий зверя» причиной состояния героя, размывающего границы между его двумя «я», служит не месмеризм, а лихорадка<sup>61</sup>. У лежащего в закрытой комнате больного возникает видение: явившийся ему юный грек упрекает его в поступке, которого он, разумеется, напрочь не помнит. Стены комнаты раздвигаются, герой то и дело перемещается из одного существования в другое, хотя у него ни на мгновение не появляется сомнения, которое из них «настоящее». Когда же в своем воображаемом существовании он, безоружный, вынужден противостоять дикому зверю, стены не спасают его, и зверь его пожирает. Не уцелел и Бедлоу, вступив в схватку со смертью. Не говоря о других смыслах, какие, возможно, внес в этот рассказ Сологуб, он затронул в нем еще одну излюбленную Эдгаром По тему — зыбкость границы между сном и реальностью. Которое из этих двух существований все-таки более реально? Этой теме посвящено много литературных вариантов, к которым мы вернемся, разбирая рассказы Валерия Брюсова и Леонида Андреева.

Таковы отдельные нити в малой прозе Сологуба, которые более или менее прямо тянутся в глубь века — к Эдгару По. И здесь следует обратиться к произведению, которое сам Сологуб считал в своем творчестве главным и в которое вложил большинство тем, так или иначе разработанных им в малом жанре<sup>62</sup>. В трилогии «Творимая легенда», первая часть которой появилась в 1907 году, исследование жизни обретает у Сологуба почти положительное звучание. Герой романа Георгий Триродов, поэт и маг, осмеливается сказать обыденщине «нет», жить на грани между реальностью и грезой, хранить верность высоким идеям и черпать из источников, отрицающих эту жизнь с ее солнцем и всем присущим ей «нормальным» порядком вещей. Однако в



такой позиции есть движение. Отрицание жизни, такой, какая есть, означает не только полное ее уничтожение. В начале третьей книги трилогии «Дым и пепел» Сологуб излагает свою мифологию, которую строит вокруг двух фигур — Евы и Лилит<sup>163</sup>. Первая несет в себе солнце, свет, дом, жизнь; вторая — мистическая спутница, зыбкий образ холодного лунного света, манящего человека в далекий путь. Они — две враждующие истины: первая принимает, вторая отрицает этот мир и существующий в нем порядок вещей, называемый жизнью; но отрицает, чтобы строить новую жизнь, тогда как первая, принимая ту, какая есть, по сути ее предает. Об истине, исповедуемой Лилит, Сологуб пишет: «К радостям этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека. Но еще никто из рожденных на земле не прошел до конца по высокому, блистающему мосту над черными безднами, мосту, ведущему к алмазным воротам этого неведомого мира». Триродов стремится пройти по этому мосту. Однако в том же пассаже Сологуб утверждает: у каждого человека две истины — Ева и Лилит, враждебные друг другу, но и соединенные между собой тайными узами, о которых лишь в редкие мгновения им, возможно, дано догадываться. Лилит Триродова — его первая жена. Но ситуация даже еще сложнее. На протяжении всей трилогии две действующие в ней героини — или только одна? — Елисавета и королева Ортруза в какие-то мгновения осознают, что благодаря мистическим силам двуедины в своем существовании. Явление параллельного существования, изображенное Эдгаром По в Бедлоу («Повесть Скалистых гор») и Сологубом в рассказе «Призывающий зверя», становится главным в сюжетной схеме трилогии и в ее философской идее.

В этой связи нельзя не вспомнить рассказы Сологуба, рассмотренные ранее. Кто, как не Лилит, предлагает Варгольскому («Красногубая гостья») повернуться к жизни спиной и раскрыть объятия смерти. Однако в «Творимой легенде» она предлагает герою нечто большее, чем приятный переход в забвение, — правда, что именно, остается неясным. Также обращают на себя внимание и три сологубовских рассказа, сопоставленные выше с «Лигейей», «Мореллой» и «Элеонорой» По. В рассказах Сологуба, как и у По, присутствует мотив противостояния двух женщин, связанных друг с другом тайными узами в силу отношений с одним и тем же мужчиной — мужем, женихом, возлюбленным. В «белой маме» и в черной, в первой жене и во второй, в Мариане с ее черной душой и в ее светлой падчерице — во всех этих героинях проявляется вечная дихотомия и неразрывность Евы и Лилит.

«Творимая легенда» представляет собой любопытный и смелый синтез, и нет ничего удивительного, что в этой трилогии соединились темы, на первый взгляд, несходные и не стыкующиеся одна с другой. Среди прочих в нее вошел мотив второстепенный, но привлекательный для Сологуба — мотив полета в межпланетном про-

странстве и утопии. И тому, и другому Эдгар По уделял значительное внимание, и это не пропало втуне для творчества писателей следующего периода. Триродов уже давно понял, что претворение в жизнь некоторых его идей вызовет раньше или позже агрессивные действия со стороны населения, обитающего за пределами его владений. На вопрос клеветника и провокатора Острова, куда он отправится, чтобы быть в безопасности, Триродов отвечает: на Луну. Луна, широко использовавшаяся Сологубом в самых разных символических значениях, здесь становится местом для посадки воздушного корабля, который, придав ему вид оранжереи, предусмотрительно построил Триродов. Со страстью научного фантаста, вполне достойной Эдгара По, Сологуб заставляет своего героя рассуждать о проблемах воздушных полетов (гл. 81, «Дым и пепел»). По поводу этого отрывка Иоганнес Хольтхузен замечает, что в «рассуждениях Триродова о силе притяжения и гравитации, магнетизме, эфире в межпланетном пространстве и атоме, а главное, лирической приукрашенности излагаемых им теорий есть целый ряд совпадений с обширной «поэмой в прозе» Эдгара По, известной под названием «Эврика»<sup>164</sup>. По просьбе Елисаветы Триродов показывает ей оранжерею, и делает это с большой гордостью. Объяснив истинные функции отдельных частей так, чтобы она поняла, что находится в воздушном корабле, Триродов приступает к изложению способа преодолеть земное притяжение и по ходу задает Елисавете наводящие вопросы — совсем как школьный учитель или как один из умных детективов По, когда тот делится отгадкой тайны. Что касается совпадений с теорией По в данном вопросе, то они содержатся главным образом в объяснении Триродовым вселенной как пространства, заполненного атомами, которые движутся во все стороны, и особенно одного первоначального атома, существующего в идеальном равновесии, центра всех мировых энергий, впоследствии рассредоточенных при сотворении мира. Гипотеза Триродова о возможности преодоления силы притяжения с помощью изобретенного им сплава, способного служить заслоном от мирового тяготения, не имеет отношения к По. Ко времени Сологуба теория атома продвинулась в своем развитии, и неудивительно, что он придумал собственную теорию или где-то ее заимствовал. Тем не менее критика, которая в свое время обрушилась на По, в частности, со стороны Джорджа Вудсбери, обвинявшего его в лженаучных выдумках, возможно — за исключением одного очевидного факта — была бы так же уместна и в отношении Сологуба. Эдгар По старался защитить себя, назвав «Эврику» поэмой, хотя придавал этому произведению весьма большое значение, так что Вудсбери считал себя вправе говорить о «сильном от природы интеллекте, который в своей непомерной гордыне возжаждал повторить полет Икара, но преуспел лишь в том, что уличил себя в самонадеянности и невежестве»<sup>165</sup>. Сологуб обезопасил себя иначе, вложив научные рассуждения в уста вымыш-

ленного героя и вставив эпизод с полетом с сюжет романа. Научная фантастика не требует, чтобы ее воспринимали слишком серьезно: она не претендует на то, что преподносит ключ ко всей вселенной.

Триродов говорит еще об одной возможности преодолеть притяжение Земли — воспользоваться психическими силами умерших, силами, которые, согласно его теории, не уничтожаются, а все больше и больше заполняют собой вселенную. Правда, как это сделать, он не сообщает. Невольно задаешься вопросом, не был ли Сологуб захвачен идеями Николая Федорова. Однако Хольтхузен склонен сблизить эту теорию с «Силой слов» Эдгара По, где две души обсуждают бесконечную цепь следствий, проистекающих под воздействием импульса на эфир<sup>166</sup>. Драматическим примером, реализованной метафорой этой бесконечности выступает планета с удивительными цветами и вулканами, воплощенный результат страстного объяснения в любви. В путешествии Елисаветы и Триродова, безусловно, есть что-то от общего тона диалога двух душ из философского этюда По. Хольтхузен так и считает: это символическое «Путешествие к звездам» куда больше связано с рассказом По, чем со всеми странствиями у Жюль Верна<sup>167</sup>. Еще решительнее он соотносит «Эврику» с этой первой *Weltraumgedichte*\* символистов, хотя его аргументация вряд ли подтверждается приводимыми им доказательствами<sup>168</sup>.

Наконец, в третью книгу трилогии введена сцена, также вызывающая в памяти Эдгара По, хотя она совершенно не связана с разобранными выше. В главе 88 рассказывается о бале-маскараде, который Триродов дает в честь маркиза Телятникова, старца шестидесяти лет, весьма напоминающего князя К. из «Дядюшкиного сна» Достоевского. Триродов, хотя и неохотно, все же снабжает маркиза эликсиром для продления жизни, предупреждая, что не может ручаться за последствия, которые вызовет его употребление. На бал приглашены гости из города и из кладбищенских могил. Точно так же, как в макаберном рассказе Достоевского «Бобок», поведение мертвецов несколько не изменилось с тех пор, как они из городских жилищ переселились на кладбище. Но и ныне здравствующие горожане не намного живее усопших. Маркиз, дамский угодник времен царицы Екатерины, упорствует, несмотря на предостережения Триродова, в своем желании спеть в тридцатый третий раз понравившийся некой графине романс. Он поет — и вдруг на глазах у слушающих рассыпается, превращаясь в кучку шуршащего пепла. Вся эта сцена в духе Достоевского, но сам этот маневр восходит к По — к рассказу «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», где выведенный из месмерического состояния давно уже умерший человек мгновенно полностью разлагается на глазах у присутствующих, которые только что с ним разговаривали.

\* рассказ о мировом пространстве (нем.)

Вячеслав Иванов в уже цитированной выше рецензии (см. прим. 155) отмечает, что по изяществу, мастерству формы, тонкой и артистичной простоте в творчестве Сологуба есть нечто французское. Это французское в Сологубе, несомненно, распространяется на его сходство с некоторыми французскими писателями последней трети прошлого века. Самым очевидным кандидатом тут является Вилье де Лиль-Адан, чьи «Жестокие рассказы» и «Трибулат Бономе», с одной стороны, восходят к По, с другой — предваряют Роденбаха, Ренье и Марсея Швоба из поколения французских символистов. Вилье считался наследником Бодлера в деле продолжения традиции По во Франции. Пристрастие Вилье к *le poig* побуждало его писать о вампиризме, моральном и физическом, и на все темы в тех вариантах, какие только могли быть подсказаны месмеризмом, воскрешением из мертвых, перевоплощением, двойничеством, метемпсихозом. Для изображения всех этих чудес источником ему, конечно, служил не только Эдгар По. Однако, памятуя о том, с каким восторженным вниманием Вилье относился к нему, вряд ли будет натяжкой — каким бы ни было подлинное влияние По — рассмотреть все эти темы и проследить, где они, возможно, связаны с творчеством Сологуба.

«Любовь сильнее Смерти», — сказал Соломон; да, ее таинственная власть беспредельна». Так, несколько усиливая библейское изречение, начинается «Вера» Вилье де Лиль-Адана<sup>169</sup>. В трактовке этой вековой темы Вилье, без сомнения, многим обязан «Лигейе», хотя элемент ужасного в его повествовании полностью отсутствует. Напротив, в нем царит атмосфера смутной, сладостной, исполненной трепета иллюзии. Возвратившись после похорон любимой жены, молодой русской женщины, граф Д'Атоль подымается в спальню, где она умерла, и где еще совсем недавно они оба были безмерно счастливы. Ее присутствие так сильно ощущается в каждом оставшемся после нее предмете — а она была существом земным, менее всего подходящим для спиритического общения в духе «Спирита» Готье — что он подпадает под их чары. Целый год, запершись в своем родовом особняке, граф живет, наслаждаясь присутствием Веры, которое настолько остро ощущает всеми чувствами, что ни на миг не сомневается в его реальности. В годовщину ее смерти он вдруг осознает, что Веры больше нет, и это рассеивает иллюзию, коль скоро она была таковой. Вслед за жестоким отрезвлением приходит мысль, что только смерть соединит их вновь. Нетрудно сделать вывод — он непременно покончит с собой.

Хотя аристократическая пара возлюбленных у Вилье лишь немного ближе к повседневной жизни, чем у По, он гораздо ближе к реальной психологии человека. В «Вере» элемент таинственного явно сдвинут от оккультного к сверхчувственному, если можно назвать это так, что, впрочем, не вполне чуждо и мировоззренческой концепции По. Самогипноз, под которым находится граф, подчеркивается не только

силой его чувств, но и его желаниями. Гипноз распространяется и на старого слугу, который в течение этого удивительного года затворничества привыкает служить странной чете, и на все предметы в доме, по крайней мере в том, какими их воспринимают граф и его слуга. Так, Верины жемчуга излучают свет и тепло, словно только что снятые с ее груди, повсюду пахнет ее духами, и кажется, что она вот-вот скрылась за углом. В ночь перед тем, как окончательно рассеивается иллюзия, ее присутствие ощущается с абсолютной несомненностью:

«Он был уверен в этом твердо, как в своем собственном существовании, и все вокруг него было тоже убеждено в этом. Ее видели здесь! *И так как теперь недоставало только самой Веры — осязаемой, существующей где-то в пространстве, то она непременно должна была оказаться здесь, и великий Сон Жизни и Смерти непременно должен был приоткрыть на мгновение свои неисчислимые врата!»* (С. 16. См. прим. 169).

Она, действительно, предстает перед его взором, и он, кажется, вот-вот коснется ее, но тут — о роковое мгновение! — вспоминает, что она умерла. Читателю ни на мгновение не дают забыть об этом факте. Сила любви, побеждающая реальность, на протяжении всего повествования реальность эту отнюдь не отменяет. Присутствию Веры неоднократно предлагаются различные объяснения, а в конце звучит следующий намек: «И тогда они поняли, что действительно представляют собою *единое существо*» (С. 17. См. прим. 169). Однако под занавес Вилье — по примеру многих, пишущих о фантастическом, — бросает на чашу весов последнюю — необъясненную и необъяснимую — деталь: ключ от склепа, кинутый графом за ограду, вдруг в ответ на его мольбу указать ему путь, который приведет его к Вере, падает к его ногам. Этот финал был добавлен к позднему варианту рассказа, очевидно, с целью усилить впечатление двойственности<sup>170</sup>. Двойственность эта, бесспорно, восходит к «Лигейе», хотя в рассказе По присутствие умершей героини обнаруживается иначе: чтобы дать знать о себе, она узурпирует труп соперницы. Вскользь упоминается также и о том, что граф принимает опиум. И все же фантастическому в рассказе Вилье всегда дается приземленное толкование. И если допустить связь между «Лигейей» и «Верой», ее, пожалуй, следует изобразить в виде прямой, которая проходит и через двойственную «Клару Милич» Тургенева, и через сны наяву тихого героя из сологубовского рассказа «Помнишь, не забудешь». Используя ту же общую тему и даже те же общие детали для выражения своей точки зрения на жизнь, любовь и смерть или связанные с ними проблемы, каждый автор вносит в это нечто индивидуальное.

По, пишет Моклэр, не ставил себе целью устрашать или забавлять, он стремился «изменить наш поверхностный взгляд на действительность, открыть нам не другой мир — мир химер, а истинный мир, скрытый внутри того, какой, мнится нам, мы знаем, помочь пред-

ставить себе происходящее в глубине»<sup>171</sup>. Однако там, где По, срывая покров с этой действительности, прибегает к месмеризму и умопомешательству, опиуму и ужасам или даже к самой смерти, другие времена и другие достижения подсказывают иные средства.

В рецензии на книгу Сологуба «Истлевающие личины» Михаил Гершензон подчеркивает, что в центре внимания писателя стоит сокровенная жизнь человека, его подсознание, скрытый источник, питающий духовную жизнь, то, что больше личного, что уходит корнями в *родовое*<sup>172</sup>. У определенных натур и в определенном состоянии это легко выходит наружу. Рассказы, в которых Сологуб описывает подобный феномен, на первый взгляд, возможно, кажутся фантастическими — на самом же деле, если исходить из его предпосылок, они реальны.

Таким образом, творчество Сологуба являет собою закономерный и в высшей степени показательный пример для изучения влияния Эдгара По, прошедшего через фильтр двух культур и столетия. Темы Сологуба, типичные для *fin de siècle* при всем своеобразии индивидуальной трактовки, поразительно близки темам По, делавшим американского писателя особенно притягательным для ментальности декадентства. Изменения, которые они претерпели на пути к Сологубу, находят объяснение в трансформации — вернее, в трансмиграции — романтизма в декадентство.

Усилия Брюсова-прозаика, одним из первых прокладывавшего пути русскому символизму и в прозе, и в поэзии, не получили большого признания<sup>173</sup>. А между тем его проза — еще один интересный пример, позволяющий исследовать роль художественной прозы По в русской литературе. В случае Брюсова влияние американского писателя является полностью осознанным и признанным чуть ли не на уровне имитации. А раз так, то стоит ли внимания брюсовская проза? Однако обойти ее — означало бы пройти мимо того, чего этот разнообразнейший стилист и исследователь литературной формы стремился достичь. Как бы то ни было, но Брюсов сам назвал имя По среди писателей, оказавших влияние на его небольшой, увлекательный сборник малой прозы, озаглавленный «Земная ось»<sup>174</sup>. Знаменательно, что заглавие книги восходит к одному из рассказов, вдохновленных Эдгаром По, — «Республике Южного креста». В своей несколько восторженной рецензии на брюсовский сборник Александр Блок отмечает черту, важную для выяснения его связей с По. «Космическое любопытство», говорит Блок, является основной психологической темой сборника и в то же время центральной духовной осью всего девятнадцатого века. Употребляя слово «влияние» для обозначения своих отношений с писателями, следующими этой традиции, Брюсов, утверждает Блок, выражается неточно: он не подражатель, а приемник. Тема космического любопытства, по мнению Блока, объясняет сразу несколько литературных жанров:

«Красной нитью сквозь всю литературу XIX века проходит эта полоса пытаний естества, невыразимого любопытства, анализа самых острых и необычайных положений. В этом любопытстве есть что-то свойственное детской душе, и я сказал бы, что исторические романы и романы приключений располагаются в той же цепи, заключительным звеном которой в России приходится считать “Земную ось”»<sup>175</sup>.

Ни разу не упомянув имени Эдгара По, Блок очень верно описал то, что воспринимается многими как самая очевидная черта в творчестве американского писателя, и дал объяснение даже тем рассказам, которые принято считать мистическими. В своем предисловии к первому изданию «Земной оси» Брюсов назвал два рассказа, в которых «слишком сильно сказывается» влияние По, однако он, бесспорно, не ограничивает это влияние только упомянутыми названиями. В сущности, он вновь указывает на По, когда говорит о двух разных типах рассказа. Различая «рассказы характеров» и «рассказы положений», он вспоминает Чехова как автора преимущественно первых и По как приверженного вторым. Собственные рассказы Брюсов относит ко второму типу, в котором не требуется подробной разработки характеров. Далее. О событиях можно рассказывать объективно или дать их в «преломлении» — так Брюсов определяет принятую им технику письма — через призму видения «отдельной души». Это вновь заставляет вспомнить манеру По, с таким эффектом примененную им в рассказах об умопомешательстве и извращенности. Этот повествовательный метод, в особенности примененный к подобного рода сюжетам, имеет то преимущество, что степень преломления всегда остается проблематичной: насколько верно видение рассказчика? Не искажено ли оно? Где в точности проходит граница реального? Или, вернее, по какую сторону границы это реальное? Все эти вопросы постоянно занимают Брюсова. И хотя По ими, без сомнения, не задавался, их трактовка в некоторых рассказах Брюсова усиливает впечатление того, что за этими решениями стоит Эдгар По. И последний — визуальный — штрих: третье издание книги «Земная ось» (1911) украшено сюрреалистическими иллюстрациями Альберто Мартини, итальянского иллюстратора Эдгара По.

Итак, начнем с ряда вопросов, перечисленных выше. По словам Брюсова, все одиннадцать рассказов, включенных во второе и третье издания, объединены одной темой, по-разному воплощенной: «Это — мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между «сном» и «явью», «жизнью» и «фантазией». То, что мы обычно считаем воображаемым — может быть, высшая реальность мира, а всеми признанная реальность — может быть, самый страшный бред»<sup>176</sup>. Как было сказано выше, у По месмеризм, умопомешательство и наркотическое состояние открывают доступ в иную реальность; у Брюсова переход в иную реальность обычно совершается на другой основе. Однако в вошедшем в сборник «Земная

ось» рассказе «Теперь, когда я проснулся...», где все происходящее мотивируется умопомешательством, влияние Эдгара По демонстрируется без всякого смущения. Рассказ имеет подзаголовок «Записки психопата». Влияние По здесь совершенно очевидно, и выделить его черты было бы школьным упражнением, если бы не то обстоятельство, что Брюсов принадлежит к художникам-творцам, и тщательный анализ его сочинений — даже на избитую тему — себя более чем окупает.

Повествование начинается с «самокопания» главного героя:

«Конечно, меня с детства считали извращенным. Конечно, меня уверяли, что моих чувств не разделяет никто. И я привык лгать перед людьми. Привык говорить избитые речи о сострадании и о любви, о счастии любить других. Но в тайне души я был убежден, и убежден даже и теперь, что по своей природе человек преступен. Мне кажется, что среди всех ощущений, которые называют наслаждениями, есть только одно, достойное такого названия, — то, которое овладевает человеком при созерцании страданий другого. Я полагаю, что человек в своем первобытном состоянии может жаждать лишь одного — мучить себе подобных. Наша культура наложила свою узду на это естественное побуждение. Века рабства довели человеческую душу до веры, что чужие мучения тягостны ей. И ныне люди вполне искренно плачут о других и сострадают им. Но это лишь мираж и обман чувств» (с. 24. См. прим. 176).

Отзвуки и переключки с По, да и с другими ранними романтиками, многочисленны. Но в первую очередь возникает, конечно, аналогия с «Черным котом». Оба героя — Брюсова и Эдгара По — вдохновляются одним и тем же убеждением: «Я же скорей усомнюсь, есть ли у меня душа, чем в том, что потребность перечить заложена в нашем сердце от природы...» (С. 453). Так говорит герой «Черного кота», провозглашая свойственную человеку «непостижимую потребность души *распалить себя*, надругаться над собственной своей природой, осквернить только ради скверны...» (С. 454). Оба рассказа основаны на мысли о том, что важное свойство человека не было учтено моралистами, психологами, всеми теми, кого расцвет культуры побудил верить в такую человеческую природу, которая противоречит данным наблюдениям. По неоднократно возвращается к рассмотрению этого положения; выразительный пример тому — «Бес извращенности», где преступление становится результатом применения теории на практике. В рассказе «Черный кот» злодейский поступок, конечно, не доставляет наслаждения. Речь идет о вспышке безумия — и только. Герой не в силах обуздать дух извращенности, вырвавшийся на волю благодаря опьянению, однако, совершая злодеяние, он знает, что делает, знает, что губит себя. Но если наказание не воследует, если злодеяние так или иначе останется без естественных последствий? Вот те мысли, которые занимают брюсовского героя, когда он



исследует состояние, при котором такое кажется возможным. Это состояние, при котором тело спит, а разум сознает положение вещей, когда все возможно, потому что дух свободен, а тело сковано сном.

Однако в свете того, что Брюсова занимает тематика, связанная с пребыванием на грани между сном и бодрствованием, жизнью и фантазией или взаимозаменяемостью этих состояний, можно подумать, что проблема извращенности представляет для него вторичный интерес. Вслед за провозглашением постулата о преступности человека герой-повествователь пускается в описание состояния, в котором человек свободно и безнаказанно удовлетворяет свои первобытные влечения. И отсюда — вторая посылка:

«Я всегда считал и продолжаю считать сон равноправным нашей жизни наяву <...> В конце концов вся разница между явью и сном лишь в том, что сонная жизнь у каждого человека своя собственная, отдельная, а явь — для всех одна и та же или считается одинаковой... Из этого следует, что для каждого отдельного человека сон — вторая действительность. Какую из двух действительностей, сон или явь, предпочесть, зависит от личной склонности» (с. 25. См. прим. 176).

Вот кто сродни племени мечтателей Эдгара По, дерзновеннейшим среди которых следует считать байроническую фигуру из рассказа «Свидание», безмянного храбреца, превратившего мечтание в дело своей жизни и оборудовавшего для этого занятия экзотический чертог. Герой Брюсова также создает особую обстановку для своих походов — залу пыток глубоко под землей, освещенную «красным огнем двух огромных печей», где «стены, по-видимому, были железные». Нет нужды утверждать, что образ этот, возможно, заимствован из рассказа «Колодец и маятник».

Переключки с По множатся. Наш любитель сновидений уверен, что совершаемое во сне оставляет в душе человека такой же след, как совершаемое наяву. Это убеждение определяет все его действия и психологию. Войдя в состояние, когда при объятom сном теле душа обретает свободу, он использует эту свободу, чтобы удовлетворить любую свою причуду. А причуды эти с каждым разом становятся все извращеннее. Только вмешательство друзей, извлечших его из затворничества, предотвращает неминуемое помешательство. Усилиям их сопутствует успех: в мечтателе-сонолюбце просыпается интерес к жизни, он женится на юной красавице. Но радость по случаю его выздоровления длится недолго: ничто не может сравниться с вседозволенностью, которой он наслаждался во сне. К тому же теперь становится реальной ужаснейшая из всех возможностей: если раньше он безнаказанно мучил во сне придуманные жертвы, творя над ними расправу в зале пыток, то теперь его снедает желание произвести то же самое над своей молодой женой. Правда, он борется с искушением, но заранее известно: пересилить себя ему не удастся. Однако, после

того, как он совсем уже выздоровел, ему становится трудно безраздельно отдаваться своим видениям. Но под конец, когда он вновь чувствует «электрический удар» — сигнал беспредельной свободы — он идет, как мнится ему, во сне в спальню жены, сжимая в руке кинжал. То, что за этим следует, вполне удовлетворяет его жажду крови. И только когда он пытается проснуться, он обнаруживает, что «на этот раз все, что свершилось, было не во сне».

Явно выраженный и широко представленный здесь эротический элемент, несомненно, заимствован не у По, у которого он присутствует разве только в зачаточном виде. «Черный кот», «Сердце-обличитель», «Бес извращенности», «Вильям Вильсон», «Береника» — во всех этих рассказах действует человек, совершивший страшное преступление либо так или иначе навлекший на себя гибель из-за хаоса, царящего в собственной душе, хаоса, который он должен понять и истолковать. Порою он лишь смутно сознает, какова его природа, порою досконально разбирается в ней. Умопомешательство, болезнь, наследственность, нравственная и физическая обстановка — все это играет свою роль в создании экстремальной психологической ситуации у героев По, все содействует тому, что они теряют ощущение повседневной реальности. И только в одном случае повинен в этом — гений. Живописец из «Овального портрета» — «одержимый, необузданный, угрюмый» — пишет свою жену, наслаждаясь и предаваясь мечте, и не замечает, что, рисуя, губит ее. Когда же мечта его воплотилась, он обнаруживает, что жизнь и искусство — неодушевленное изображение — поменялись местами. Портрет — сама жизнь, но жена его мертва.

Но, пожалуй, после «Черного кота» наилучшим образцом для брюсовского рассказа «Теперь, когда я проснулся...» могла послужить «Береника». Внутренняя форма этой истории даже ближе к «Беренике», чем к «Черному коту». Эгей, погубитель Береники — визионер из визионеров, преследуемый воспоминаниями о своем прошлом существовании и мыслями о «мрачных и угрюмых чертогах», перешедших к нему в наследство от отцов и дедов. Он повествует о том, как, достигнув зрелости, полностью переменялся в своем восприятии мира, в простейших своих умозаключениях: «Реальная жизнь, как она есть, стала казаться мне видением и не более как видением, зато безумнейшие фантазии теперь не только составляли смысл každодневного моего бытия, а стали для меня поистине самым бытием, единственным и непреложным» (С. 66). Эгей — не теоретик, а мечтатель, но исходя из собственного опыта, он может сказать: «Если в этике говорится, что добро приводит и ко злу, то так же точно в жизни и печаль рождается из радости» (С. 65). Какой бы свет и радость ни скрашивали его юные годы, теперь все впрямь «перевернулось» в его уме и чувствах. И только когда на любимую им кузину Беренику обрушивается тяжкий недуг, до неузнаваемости меняющий весь ее облик, он, нако-

нец, решается поговорить с ней о браке. При этом примечательно, что он упоминает об ужасной перемене в ее физическом и *нравственном* естестве. Однако верный тревогам своего собственного внутреннего бытия, он выражает озабоченность лишь ее физическим, внешним состоянием и как ни в чем не бывало, продолжает описывать выверты своего характера: «...сердечных переживаний я *не знал*, и все увлечения мои *всегда были* чисто головными» (С. 69). Он остается верен себе, не меняя извилистого пути. Но вот однажды зимним днем, подняв глаза, он видит перед собой изможденную Беренику, и из всех возможных чувств его охватывает любопытство — любопытство, которое сосредоточивается на зубах Береники. Позднее, снедаемый странной болезнью, которая выражается в том, что его внимание целиком поглощает какая-то мелочь, он одержим видением этих зубов и в конце концов приходит к заключению: *que tous ses dents étaient des idées. Des idées!*\* — ах, *потому-то* я и домогался их так безумно! Мне мерещилось, что восстановить мир в душе моей, вернуть мне рассудок может лишь одно — чтобы они достались мне» (С. 70).

Много часов Эгей сидит в своем затененном кабинете, и видение белых зубов не теряет над ним власти. Ему сообщили о смерти Береники, а он продолжал сидеть у себя в кабинете до полуночи, пока вдруг не почувствовал себя так, «словно только что проснулся после какого-то сумбурного тревожного сна <...> То была страшная страница истории моего существования, вся исписанная неразборчивыми, пугающими, бессвязными воспоминаниями» (С. 71). Перед ним шкатулка, привлекавшая его внимание. Сон и явь, желания и реальность неразрешимо мешаются в его сознании, и тут появляется слуга, от которого он узнает, что только что разрыл могилу своей преждевременно похороненной жены. Доказательства тому — его окровавленная одежда и шкатулка, в которую он положил зубы Береники.

Своенравие стало извращением — «отклонением», как, маскируя его неназванной болезнью, называет состояние Эгея По. Брюсовский безумец рассказывает о себе в холодной, сдержанной манере, свойственной другим героям По. У него нет тайн от себя самого, он точно знает, куда ведет его собственная природа, и упивается этим знанием. Его фантазии беззастенчиво и безжалостно сексуальны и сексуально извращены. Ни По, ни его герои не позволяют себе такой откровенности, и только в «Беренике» из всех его рассказов, несомненно, затронута тема сексуальной извращенности. Само повествование состоит из фрагментов, эпизодов, совпадающих с периодами просветления сознания Эгея. Эдгар По руководствуется принципом, согласно которому все скрытое от нас кажется нам страшнее, чем оно есть на самом деле. Исходя из этого принципа, а также редакторской критики, он внес в рассказ исправление, убрав сцену, в которой Эгей

\* что все зубы ее исполнены смысла. Смысла! (фр.)

посещает могилу Береники<sup>177</sup>. Брюсов, писавший после натуралистов, которые притупили в читателях чувство отвращения и призывали откровенно изображать любые подробности, полностью отказывается от этого принципа.

Ни в одном другом рассказе По реальность и фантазия так не переплетены. Именно это и сближает брюсовскую историю с «Береникой». Если свести «Беренику» к голой сюжетной схеме, то в ней повествуется о человеке, полностью утратившем чувство меры и испытывающем влечение к тронутой тлением, больной красоте. Его пристрастия смещены в сторону противоестественного, а потому изуверство, совершенное им в состоянии транса над заживо погребенной женой, равнозначно поступку брюсовского героя. Вряд ли нужно указывать еще и на сходство последних сцен, когда приход слуги возвращает невольного злодея в мир реальной, осязаемой действительности.

В брюсовском герое поражает одна нравственная черта: он не отрекается от кредо, которое довело его до убийства: «Я всегда считал и продолжаю считать сон, — заявляет он, — равноправным нашей жизни наяву <...> Какую из двух действительностей, сон или явь, предпочесть, зависит от личной склонности» (С. 25. См. прим. 176). Несмотря на разрушительные последствия, к которым привело его предпочтение сна яви, он по-прежнему отстаивает право на выбор. Что это — извращенность в чистом виде, как трактует такое мироощущение По? Или последняя степень в признании «равного права» на существование в любой реальности, невзирая на последствия? Если принять последнее, то напрашивается вывод, что Брюсов вторгся в ту область нравственного — вернее, безнравственного, — куда По не дерзнул вступить.

«Республика Южного Креста» — второй рассказ, отмеченный, как указывает сам Брюсов, сенью По, — принадлежит к другой области интересов, общей для обоих писателей. Если в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» исследуется то, что происходит с извращенным сознанием солипсиста, когда оно сталкивается с внешним миром, то во втором рассказе изображена как раз вторая половина этого феномена. По форме рассказ принадлежит к тем научно-утопическим эскизам, до которых оба писателя были большими охотниками. В рассказе Брюсова речь идет о катастрофе, разразившейся в сплошь механизированной, высокоорганизованной, процветающей республике, расположенной у Южного полюса. Республика эта была создана пятьдесят лет назад на базе заводов сталелитейных трестов, преобразовавших заполярный край в сверхиндустриальный. До катастрофы население страны насчитывало 50 миллионов, обитавших в промышленных городах и морских портах. Демократическое по внешним признакам правление на самом деле контролировалось трестами, которые в силу своего экономического могущества властвовали над всем миром. Столица республики — Звездный город — с населением в два с полови-

ной миллиона являла собой образец порядка и продуктивной деятельности. Улицы — два сплошных ряда слепых корпусов одинаковой высоты — расходились по меридианам. Непроницаемая для света кровля укрывала весь город, оснащенный искусственной вентиляцией, электрическим светом и кондиционерами, поддерживавшими температуру всегда на одной высоте. В центре, на самом полюсе, располагалась Ратуша, и ее шпиль указывал направление земной оси. Жизнь горожан, как и всей страны, протекала под строгим надзором; хотя они были обеспечены всеми благами, увеселениями и даже греховными наслаждениями, запрещение появляться на улице после определенного часа, тайная полиция и строжайшая цензура печати не давали никому уклоняться от установленного режима.

Первое время все шло как по маслу. Затем, лет двадцать назад, спорадически стало возникать психическое заболевание, получившее название *mania contradicens*. Человек, пораженный этим недугом, начинал говорить и действовать диаметрально противоположно тому, что входило в его намерения и желания. Заболевания все учащались, и положение стало серьезным. Были отмечены случаи зверства. Распространение болезни никакими мерами остановить не удавалось, эпидемия приняла размеры страшного бедствия. Механизм управления полностью вышел из строя, и паника, грабежи, всякого рода преступления превратились в повсеместные явления. В стране и Звездном городе воцарился хаос, но о том, что там происходило, мир узнал лишь некоторое время спустя. Теперь, пишет корреспондент, город очищают и восстанавливают, его начали посещать туристы и любители острых ощущений, приезжающие из внешнего мира. Жизнь, надо полагать, наладится и пойдет, как прежде.

В этом брюсовском рассказе много такого, что прямо включает его в поток научно-фантастических антиутопий в духе Г. Дж. Уэллса конца XIX — начала XX века. Этот жанр вырос непосредственно из предшествующих десятилетий с их пророчеством машинной эры, их противостоянием оптимизма и пессимизма, их представлений о прогрессе на основе эволюционного учения. Утописты-оптимисты этого периода полагали, как сказано у Дж. О. Бейли, что, «если государство взяло бы на себя контроль над промышленностью, все увеличивающаяся механизация принесла бы каждому процветание. Сатирики весьма сомневались в таком результате»<sup>178</sup>. Бульвер-Литтон и Сэмюэл Батлер обращались к более образованной и думающей части этого поколения; Жюль Верн предлагал каждому желающему увлекательное чтение своей научной фантастики, которая сильно отрывалась от идей, уже носившихся в воздухе. В романе «Грядущая раса» (1871) Бульвер-Литтон воспевал цивилизацию сверхчеловечества, избавленного от труда. Правда, его, по всей видимости, одолевали сомнения, не будет ли она чересчур монотонной и пресной. Батлер в сатиричес-

\* мания противоречия (лат.)

кой утопии «Едгин» (Egwhon, 1872) выражал сомнение относительно положительного воздействия повсеместной механизации на физическое благосостояние человека. Г. Дж. Уэллс, пришедший в литературу следом за ними, всерьез задумывался над тем, так ли уж хорошо будет жить в искусственном, подчиненном машине обществе. Его изображение Лондона в рассказе «Грядущие дни» (1897) во многом предваряет брюсовскую «Республику Южного Креста», хотя сюжетная канва уэллсовской антиутопии еще в большей степени предвосхищает сатиру Замятина «Мы». Впрочем, существует значительно более ранний образ подобного города, и Брюсов при его эрудиции, вполне возможно, о нем знал. Речь идет о книге Андреа «Христианополис» (1619), в которой нарисовано идеальное общество, поселенное автором у Южного полюса. Многие черты из жизни этого общества узнаваемы — по крайней мере в зачаточной форме — в устройстве республики Южный крест. Достаточно упомянуть, что Андреа также укрывал навесом тротуары вдоль центральных улиц, которые расположил параллельно и перпендикулярно; у Брюсова, учитывая местоположение города, улицы размещены не в пример удачнее. Город организован по принципу коммуны, в которой пища и работа распределяются по возможностям и потребностям, и управляется из государственных лабораторий, где постоянно экспериментируют с целью улучшения условий жизни. Возможно, что повесть Жюль Верна под названием «Вверх дном» также внесла свою лепту в некоторые черты брюсовского замысла.

В источниках тут во всяком случае недостатка нет. Да и сама брюсовская утопия как картина краха не была исключением для того времени. Недоверие к машинной цивилизации и чисто материальному прогрессу естественно вытекает из брюсовской позиции эстета и поборника «искусства для искусства». А поскольку нет ничего проще как поместить Брюсова в одно из — или на пересечении нескольких — литературных направлений, весьма интересно отметить, что он сам указал на то огромное влияние, какое оказал на «Республику» Эдгар Аллан По. И это в который раз со всей очевидностью демонстрирует, что сочиненное По оказалось в самую жилу. Не случайно его произведения неизменно входят во все разряды с их подтипами целого ряда классификаций научно-фантастической и научно-утопической литературы. Он, несомненно, прочно стоит за приключенческими романами Жюль Верна. О своем детском открытии этих романов Брюсов писал в мемуарах: «Не знаю писателя, кроме разве Эдгара По, который произвел бы на меня такое впечатление»<sup>179</sup>. Однако в «Республике Южный Крест» больше черт, характерных для самого По, чем тех, какие в претворенном виде встречаются у Жюль Верна. Начнем с того, что повествованию придана форма поверхностного журналистского репортажа, — прием, которым часто и на редкость естественно пользовался По. Так, одна из его научно-фантастических историй — удачный розыгрыш: сообщение о воздушном шаре, перелетевшем через

Атлантический океан, которое было помещено в нью-йоркской газете «Sun» от 13 апреля 1844 года. Два других научно-фантастических рассказа — «Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфаалья» и «Фон Кемпелен и его открытие» — также смахивают на репортаж и написаны с явной целью коснуться, хотя бы слегка, событий, освещаемых текущей прессой. Эдгару По вообще была по вкусу традиция вводить ту или иную форму документирования, чтобы тем самым придать правдоподобность самой фантастической небылице. Среди повествовательных форм, к которым он прибегал для рассказа о небывалых экспериментах, путешествиях и удивительных машинах, — дневники, письма, незаконченная рукопись. Брюсов — и По также — используют форму репортажа и для других эффектов. В брюсовской «Республике» сжатый, намеренно бесстрастный, несколько официальный стиль репортажа контрастирует с ужасными, даже душераздирающими по своей жути событиями. В особенности сильно звучит последнее заверение, что жизнь в Звездном городе нормализуется, и что Андрию Эвальд, новый корреспондент «Северо-европейского вечернего вестника» (спрашивается, куда девался прежний?) будет знакомить читателей со всем, что будет происходить в Республике Южный Крест.

Вторая — возможно, внешняя черта, роднящая обоих писателей: выбор места действия. Как отмечалось выше, полюса уже давно привлекали авторов утопий и научной фантастики. То, что По сильно тяготел к двум вершинным точкам мира, подтверждается рассказом «Рукопись, найденная в бутылке», повестью «Приключения Артура Гордона Пима» и частично невероятными усилиями, которые предпринимает Ганс Пфааль, чтобы понаблюдать неизведанную область за Полярным кругом. Однако если для некоторых полюс, в особенности Южный, представлял собой главным образом недостижимое, а потому таинственное место, о котором можно безнаказанно сочинять любые небылицы, По видел в тайне Южного полюса одну из основных, быть может, самую основную тайну мироздания. Оба упомянутые выше произведения часто относят к незаконченным, к фрагментам. Но, возможно, По просто не знал, где поставить точку?

Брюсовская картина заполярной земли — в некотором отношении диаметрально противоположна неизведанной земле Эдгара По. Никакой таинственности — напротив, весь край разработан, индустриализирован, соединен воздушными линиями с остальным миром. Воздух подогревается, его потоки регулируются; от полугодовой ночи жителей избавляет электричество, а от нежелательных воздействий извне защищает купол, возведенный над столицей, почему-то названной Звездным городом, хотя ни звезды, ни луна, ни солнце там не видны. Возможно, такое название подсказала его основателям гордость покорителей мироздания — они сами создали свои светила (в романе Жюль Верна «Плавучий остров» упоминаются созданные на нем алю-

миниевые луны). Возможно, тот же дух гордыни побудил их построить свой идеально упорядоченный город на самом полюсе, воздвигнув Ратушу в центре, так что ее шпиль явился продолжением земной оси. Возможно, именно в этом дерзком решении заключалась их роковая ошибка. Если распорядиться частью земной поверхности, и даже земной коры, было им дозволено, то глубочайший центр оставался им неподвластен. Нетрудно увидеть здесь аналогию с человеческой натурой. Накрыть колпаком мощную природную силу — означало пойти на вызывающе легкомысленный риск.

Отсюда — путь к важной сюжетной ситуации в рассказе Брюсова, которая в некотором смысле связывает все его творчество с Эдгаром По. *Mania contradicens*, поражающая граждан республики Южный Крест, — это, конечно, «извращение» (противоречие), исследуемое По. Теоретическое обоснование интереса к этой теме дано им в рассказе «Бес противоречия» (в переводе К. Д. Бальмонта: «Демон извращенности» — *Ред.*). Френологи, утверждает По, упустили из виду одно из основных побуждений человеческой души. «По чистой гордыне разума, — пишет он, — все мы упустили его из виду». Влечение поступить так, как не надо, поступать вопреки, заложено в человеческой природе. «Теоретически никакое основание не может быть более неосновательным; но фактически нет основания сильнее. С некоторыми умами и при некоторых условиях оно становится абсолютно неодолимым» (С. 616-617). Брюсов словно подхватывает это положение — для каких умов и при каких обстоятельствах оно становится непреодолимо? Согласно Эдгару По, самоутверждение есть то семя, из которого вырастает стремление, желание, бесконтрольная воля поступать вопреки. Что же произойдет, если многие умы одновременно поддадутся власти самоутверждения? Соединив этот мотив с мотивом утопии, рисующей механизированное общество, в которое Брюсов не верил, он создал климат неизбежной катастрофы. Какие умы более всего подвластны искушению противоречить? Те, рассуждает он, что подавлены, регламентированы, вынуждены единообразно реагировать во всех делах и вопросах. Одних это будет травмировать больше, других меньше. Поэтому первые отдельные случаи заболевания *mania contradicens* происходят за двадцать лет до возникновения эпидемии. Однако как только болезнь приобрела эпидемический характер, притом, что никаких лекарств или средств от нее нет, положение дел может только ухудшаться. В безжалостной логике, с которой Брюсов наблюдает ход событий до трагического конца, как и в жутких происшествиях, им перечисляемых, также есть что-то сходное с По. Процесс разрушения ни на мгновение не останавливается, и наконец граждане Звездного города, уничтожив все механизмы, им управляющие, погружаются в полный мрак и предаются безудержной оргии преступлений и разврата. Предпринятые ранее попытки изолировать заболевших на удаленных от города территориях терпят крах,



так как горожане захватывают поезда в надежде спастись бегством. Но им и это не удается: заболевшие «противоречием» машинисты сбрасывают поезда в пропасть. Только благодаря городским газетам и дневнику председателя городского совета мир впоследствии узнает о событиях последних дней перед страшным концом примерно в середине июля — символически самом темном месяце года в южном заполярье. Гибель Звездного города — это мировая катастрофа в миниатюре.

В европейской литературе тему мировой катастрофы, или гибели человечества, пустила в ход Мэри Шелли, создательница Франкенштейна, в своем романе «Последний человек» (1825)<sup>180</sup>. Этой теме было суждено стать излюбленной, можно сказать, дежурной в научной фантастике, и По также внес в нее свой небольшой, но весомый вклад. В его рассказе «Разговор Эйроса и Хармионы» (1839) повествуется не только о последних днях земли, но и описывается само событие. Рассказчик — Эйрос, один из погибших в катастрофе, а теперь, после смерти, оказавшийся в Эдеме, излагает Хармионе, умершей ранее, всю цепь событий. Сатира По ограничивается верой человека в науку, полагаюсь на которую жители Земли считали, что столкновение с кометой не нанесет серьезного ущерба. Наука противопоставлена учению Библии, давно сданной в архив, но предсказания которой сбываются буквально.

В русской литературе научно-фантастическая утопия представлена скудно; произведения на тему о гибели земли имеют интересного предтечу. Мы имеем в виду незаконченный роман В. Ф. Одоевского «4338 год», написанный почти одновременно с упомянутым выше рассказом По. Это, как мы сказали бы сейчас, слегка ироническое, наукообразное повествование о событиях, вызванных приближением к земле кометы<sup>181</sup>. В обществе не придают этому серьезного значения, не сомневаясь, что человеческая изобретательность справится с любым чрезвычайным положением. Некоторые дамы даже носят прическу *a la comète*. Правда, нигде не сказано, что катастрофа уже на пороге. Брюсов, писавший шестьдесят лет спустя, смотрит на науку с куда большим скепсисом; он вовсе не склонен радоваться ее достижениям и относится с глубоким недоверием к человеческой натуре.

В драме под названием «Земля. Сцены будущих времен», также вошедшей в сборник «Земная ось», Брюсов предлагает еще одну версию гибели мира, вызванной сверхмеханизацией и неспособностью человека понять, что Земля — его стихия. Здесь также не обошлось без извращенности, которая предстает в виде тайного сообщества, пришедшего к заключению, будто самой желанной целью человека является смерть, и приносящего намеченных ими сограждан в жертву великой избавительнице — Смерти. Однако по сути не только члены общества, но и вся эта цивилизация представляет собой извращение.

<sup>180</sup> В романе идет речь о комете Галлея (Ред.)

Драма запечатлевает последние стадии существования человечества, обитающего в гигантском корпусе, помещении, в котором люди полностью изолированы не только от солнца, но и от земли. Постепенно источники воды иссякают, и гибель становится неизбежной. Тогда обреченные решают, что смогут спастись, пустив в ход огромный рычаг, который сбросит крышу и откроет им солнце. Усилия их увенчались успехом. Но с исчезновением крыши из корпусов улетучиваются остатки воздуха; люди, выросшие в искусственных условиях, оказываются подвергнутыми прямому воздействию палящих лучей солнца. В результате происходит нечто подобное тому, что было вызвано соприкосновением полупрозрачной кометы с землей в рассказах По. И остается единственная надежда — на то, что где-то сохранилась и выжила какая-то другая ветвь человеческой расы.

Бес извращенности, наукообразия и утопия, психопатология и место действия в какой-то неопределенной точке реального мира — вот те элементы, которые заимствованы Брюсовым у По. Брюсов очень высоко — даже в ущерб собственной репутации литературного вождя — оценивал роль По в мировой литературе, выше, чем кто-либо другой из его собратьев-символистов. Эдгар По был для него источником множества направлений, возникших в литературе уже после смерти американского писателя; он считал его психологом, «прямым предшественником и во многом учителем нашего Достоевского»<sup>182</sup>. Однако даже Брюсову пришлось бы согласиться с тем, что влияние По носило размытый и двойственный характер. Порою оно кажется мифом. А там, где действительно имело место, далеко не всегда содействовало высокому эстетическому уровню. Ряд направлений и ряд писателей, испытавших воздействие По, бесспорно, были «популярными» в дурном смысле этого слова. Нельзя не отметить и то, что, хотя имя По было известно в России уже полвека, образ его так и не приобрел определенных очертаний. Между тем имя его стало своеобразным символом, которым охотно козыряли всякий раз, когда речь шла о чем-то, отдававшем ужасом, готикой или психопатией — или вообще «чрезвычайным». С какой готовностью его вставляли по поводу и без повода, наглядно видно в критической литературе, посвященной писателю, который будет рассмотрен ниже, — Леониду Андрееву.

В издании «русская литература XX века», вышедшем в Москве в 1914—1918 годах, его редактор С. А. Венгеров попытался дать общее определение всем новым направлениям, заявившим о себе в период с 1890 по 1910 гг. В статье «Этапы неоромантического движения» он предлагал ввести термин «неоромантизм», который обозначал бы «одно общее устремление куда-то ввысь, вдале, вглубь...», куда угодно, лишь бы прочь от «постылой плоскости» растительного существования. Под категорию «неоромантизм», скажем прямо, весьма широко, Венгеров подводит не только декадентов и символистов, но и

Горького, Арцыбашева и Леонида Андреева<sup>183</sup>. Последний из поименованных завоевал себе известность на литературной сцене уже первым сборником, появившимся в конце 1901 года. Вскоре его стали сравнивать с целым рядом литературных величин, в том числе и с Эдгаром По. С самого начала в молодом писателе обнаружили нечто, вызвавшее жаркие споры о нем среди читателей и критиков. Корней Чуковский, проследившая писательскую карьеру Андреева до 1908 года, приписывает авторство первого сравнения его с По некоему В. Шулятикову, печатавшемуся на страницах малозаметной газеты «Курьер», в штате которой состоял и Андреев. Брошенное Шулятиковым сопоставление было подхвачено провинциальной печатью и породило тому повторений, пишет Чуковский, начиная «Антидом Ото» (Львом Троцким) и вплоть до В. Львова. Все эти, как Чуковский называет их, невежественные и безответственные уподобления появились вследствие того, что их авторы судили об американском писателе лишь по «плохим переводам Бальмонта»<sup>184</sup>. А потому Чуковский полностью отвергает это надуманное сходство и даже не считает нужным рассмотреть возможные тут основания.

Не упомянутой в обзоре Чуковского осталась одна публикация, которая, надо полагать, вызвала бы его лютой гнев. Это статья Георгия Чулкова в журнале «Вопросы жизни» за 1905 год. В чем-то повторяя Геннекена, Чулков формулирует, что понимать под литературным влиянием: подлинный гений открывает новые пути, к которым годы спустя может даже бессознательно обратиться другой чуткий художник; Эдгар По был одним из таких первооткрывателей, и его претворенные в слова мелодии подхватила вся мировая литература. Более всего Чулкова поражают особенности языка По, «эти торжественные повторения образов и заклинаний, эти гипнотизирующие эпитеты, властные слова и стремительный ужас смыкающихся фраз, которые входят одна в другую, как звенья цепи». Он уверен, что и Андреева поразили — до желания подражать им — творческие приемы создателя притчи «Тишина». Обоих писателей, отмечает он, — и вполне справедливо — влекли к себе темы тишины и хаоса. Однако доказательность его положений сильно спотыкается, когда дело доходит до примеров. Чуковский, надо думать, заклеил бы приводимые им параллели — несколько предложений из произведений По в переводе и несколько выборок из рассказов Андреева, которые должны были показать синтаксические и ритмические совпадения. Но если примеры на сходство неубедительны, то там, где Чулков находит различия между По и Андреевым, он, пожалуй, стоит на более твердой почве. Сосредоточенности и суровости Эдгара По, отмечает он, у Андреева противостоит «какая-то славянская небрежность». Да и в отделке своих образов Андреев далеко не так тщателен. Уж если использовать внешний мир как символ, рассуждает Чулков, нужно проникать глубже, чем это делает Андреев<sup>185</sup>. Добавим: если уж де-

монстрировать близость между Андреевым и По, нужно, без сомнения, анализировать глубже, чем это делает Чулков.

Значительно раньше, чем в статье Чулкова, замечание о возможной близости Андреева к Эдгару По обронил мимоходом критик, чье здравомыслие и зоркость Чуковский, можно с уверенностью сказать, не ставил под сомнение, — Н. К. Михайловский<sup>186</sup>. Рецензируя первый том рассказов Андреева, он отдает должное его оригинальности, однако замечает, что это качество может, в конечном итоге, завести писателя в не совсем здоровые края. Именно в этом, полагает Михайловский, читатели почуяли нечто общее между Андреевым и Эдгаром По — суждение, которое, по мнению критика, в определенной степени правомерно. Различие, отмечает он, в том, что у Андреева нет ничего необычного, странного, фантастического или таинственного, хотя в основе рассматриваемой им проблемы возможна тайна. И далее Михайловский пишет: «Просто страх, ужас и факты преодоления страха, сознательно или бессознательно, привлекли к себе его внимание, и, вероятно, именно этим он напоминает некоторым читателям Эдгара По»<sup>187</sup>.

Кто на самом деле вызвал презрительную отповедь Чуковского, так это критик В. Львов. В краткой статье, помещенной сначала в 1903 году в «Одесских новостях», а на следующий год в расширенном виде в журнале «Образование», Львов сравнивал Андреева с целым списком писателей, начиная от Гофмана и По и кончая Достоевским и Шибышевским<sup>188</sup>. Второй вариант статьи, озаглавленный «Мертвое царство», посвящен одержимости Андреева темой смерти, которая, как считает автор, пока является центральной для его творчества, так что все написанное им можно сравнить с тем городом, где, вызванная из небытия «поэтом смерти» По, «смерть вознесла себя на трон»<sup>189</sup>. Начав сравнение Андреева с Эдгаром По на основе того, что оба писателя одержимы темой смерти, Львов затем переключается на другую общую обоим тему — извращенность, утверждая, что рассказы «Черный кот», «Бес извращенности» и «Падение дома Ашерова» являются великолепным толкованием и даже предсказанием «Бездны» Андреева и рассказов «В тумане» и «Мысль». Нормальный герой Андреева, считает Львов, — это аномальная личность, напоминающая некоторых персонажей Достоевского. На свою беду Львов, подкрепляя собственный тезис о По, ссылается на знаменитый абзац, в котором говорится о чувстве, испытываемом человеком на краю бездны, и тут-то обнаруживает свою уязвимость, делая далеко идущие выводы на том основании, что у По неоднократно повторяются слова «бездна» (abyss), «туман» (fog) и «мысль» (thought). Не говоря уже о том, что в английском оригинале таких повторений нет, — это, пожалуй, не имеет отношения к делу, поскольку Андреев скорее всего читал По в русских переводах, — слова эти вовсе не встречаются так уж часто ни в переводе Энгельгардта, ни в переводе Бальмонта<sup>190</sup>. Из

какого бы источника Львов ни почерпнул цитируемый абзац, то, что он называет «смутными намеками», не может служить серьезным доказательством влияния Эдгара По на Андреева.

Приведя еще несколько внешне похожих мест, Львов обращается к общим для обоих писателей темам, среди которых называет «панихиду надежде», молчание смерти, печальное, мучительное одиночество. Герои и того, и другого стремятся к одиночеству и в уединении тоскуют и трепещут. Отмечает Львов и их типовое сходство: дегенераты, ипохондрики, сумасшедшие. Однако, когда дело доходит до трактовки тем и характеров, набирается немало различий; отчаяние, горе и сумасшествие могут быть следствием различных причин и протекать по-разному. В обоснование своего тезиса Львов может только сказать, что и По, и Андреев пользуются одинаковым приемом — сгущают мрачные краски и исключают светлые стороны жизни. Заметим, однако, что прием этот восходит по крайней мере к Книге Иова и Плачу Иеремии. Наделив американского писателя более богатой фантазией, Львов повторяет старую легенду о том, что свои лучшие произведения По написал в состоянии загула. Непростительный ляпсус для критика, даже в 1904 году! Но впереди ляпсусы и похуже. Неумеренные восторги Львова по поводу особенностей языка Андреева — ритмичности, звукоподражательности, необычности эпитетов — вбивают еще больший клин между ним и такими шепетильными критиками, как Чуковский и Мережковский, не говоря уже о Льве Толстом<sup>191</sup>. Последний раздел этого многостраничного опуса посвящен отношению Андреева к современным декадентам, певцам смерти — эту связь Львов устанавливает через их общего «духовного отца», Эдгара По. Линию эту Львов развивает, исследуя черты, общие героям декадентов и Андреева, и все они, утверждает критик, являются обитателями «мертвого царства». Вот такая дырявая сеть, в которую столь неуловимый феномен никак не поймает.

Многословные экскурсы Львова мало что давали для освещения того впечатления, которое создается под воздействием рассказов Андреева, однако они, несомненно, его усиливали. И по мере того, как накапливались плоды творчества молодого писателя, в печати все чаще стали появляться иные, часто противоречивые мнения. Произведенный в «светила» одними и предаваемый анафеме другими, Андреев и сам по себе вызывал жаркие споры — точь-в-точь как десять лет назад первое поколение русских символистов; и большинство красочных эпитетов, какими награждали их, теперь доставалось на его долю<sup>192</sup>. При всем том символистом его отнюдь не считали. Интересно мнение по этому поводу Андрея Белого. В эссе «Настоящее и будущее русской литературы», появившемся в 1909 году в журнале «Весы», Белый писал, что Андреев воплотил в себе обе тенденции, существующие в русской литературе, — и социальную, и декадентскую, однако слияния их в его творчестве не произошло<sup>193</sup>. Создается впечатление, «как

будто он одновременно рос в двух враждебных лагерях. В нем — перемирие двух мирозерцаний, не соединение вовсе»<sup>194</sup>. Там, где у Андреева звучит социальная нота, там он — писатель слабый, «а где Андреев символист, там он — не русский вовсе: там звучат в нем ноты Эдгара По, Пшибышевского, дурно усвоенного Ницше, Метерлинка»<sup>195</sup>.

Таким образом, Андреева окружала аура По. А как только объединение этих двух имен, по праву или нет, происходило, последующие повторения, скорее, категорические утверждения, лишь закрепляли вердикт первых критиков. Чтобы иметь собственное суждение на этот счет, необходимо обратиться к самим произведениям. Придется, отложив на время в сторону авторитетные заключения критиков, разобраться в том, какие черты в творчестве Андреева содействовали впечатлению, будто он учился у Эдгара По, а уже затем вынести свой приговор.

Начнем с рассказа «Ложь», датированного 14 февраля 1900 года<sup>196</sup>. Это повествование от лица сумасшедшего, одержимого мыслью, будто женщина, которую он любит, ему неверна. Здесь тоже явно искаженное видение реального мира повествователя, о котором уже шла речь в связи с Брюсовым и По. В данном случае по мере того, как реальное представление о действительности безумцем утрачивается, метафора превращается в убежденность. Так, сидя вблизи музыкантов, герой вдруг замечает, что жерло трубы направлено прямо на него, и что «оттуда рычал кто-то запертый и через каждые две минуты отрывисто и грубо смеялся: хо-хо-хо». Такая детскость восприятия вряд ли соответствует типу фантазий, какими упивается герой По, но вполне в духе андреевского повествователя. Позже, когда он напрасно на морозе ждет свою возлюбленную, одержимость навязчивой идеей еще более усиливается: «ложь» начинает жить сама по себе, принимая обличье маленькой змейки, извивающейся у него в руках и жалящей его в сердце. Она разрастается, расплывается, заполняя собою все пространство, становится единственной реальностью: «Исчезла грань между будущим и настоящим, между настоящим и прошлым. Исчезла грань между тем временем, когда я еще не жил, и тем, когда я стал жить, и я думал, что я жил всегда — или не жил никогда. И всегда, когда я еще не жил и когда я стал жить, царила надо мной она, и мне странно было думать, что у нее есть тело и что в существовании ее есть начало и конец» (с. 201).

В конце концов ложь воплощается для него в женщине, которую он любит, и, как ему кажется, он ведет метафизическую борьбу: он должен убить ложь, затаившуюся в ее непроницаемых зрачках. В этой заикленности слышится переключка с рассказом По «Сердце-обличитель»: «По-моему, все дело в этом глазище...» в «Дурном Глазе» (с. 421). Ее глаза словно вынимают из него душу, чтобы ее исследовать. Совершив убийство, герой удовлетворенно их разглядывает. Голубые, подернутые дымкой, как и глаза старика в рассказе По, они

похожи на глаза восковой куклы, которые можно по желанию закрывать и открывать. В них уже не живет бес лжи и сомнения. После убийства его охватывает чувство блаженной успокоенности и якобы наступившей уравнищенности. Окружающие, конечно, не понимают, что он «совершил». Только позже, в тюрьме, до него доходит ужасная истина содеянного: убив эту женщину, он сделал ложь бессмертной.

Сходство в подходе к теме между этим рассказом и рассказом «Сердце-обличитель» поразительно: недаром и читатели, и критики так охотно сравнивают обоих писателей. Но различие их не менее разительно — они преследуют разные цели. Андреев ставит перед собой более высокую задачу, скорее философскую, нежели психологическую. А на уровне литературных приемов — так сказать, техники — главное различие, пожалуй, в том, что там, где По со своей контролируемой, при всем ее неистовстве, выразительностью усиливает впечатление ужаса от поступка и последнего излияния героя, Андреев предлагает утрированное описание его дневного состояния. К тому же у читателя нет уверенности, что автор управляет этим словесным потоком, направляя его к заранее продуманной цели.

Именно в рассказе «Ложь» Михайловский почувствовал какую-то опасность для его создателя. Критик определил задачу, которую поставил себе Андреев, как стремление красиво описать болезненное настроение, настроение, не вызванное реальными, конкретными обстоятельствами. Это намерение породило хаос в формах и картинах, предназначенных, возможно, изобразить состояние отчаяния, которое охватывает героя при безуспешных поисках истины. Подобное отторжение звука от логического значения, попытка приспособить звуковое изображение к описанию настроения вылилось, с точки зрения Михайловского, в нездоровую тенденцию в современной поэзии. Перенесенное же в прозу, оно показалось ему маленьким, но зловещим облачком на горизонте андреевского таланта<sup>197</sup>. И хотя к прозе Эдгара По в целом это обвинение вряд ли можно предъявить, его поэзия сыграла важную роль в рождении направления, которое Михайловский считал губительным для литературы. Все это нельзя не учитывать при рассмотрении рассказа Андреева «Набат» (ноябрь, 1901)<sup>198</sup>. Это тоже рассказ настроения, передаваемого звуком, а не смыслом.

Первые предложения, с которых начинается рассказ «Набат», отдаленно напоминают начало «Маски Красной Смерти», создавая атмосферу ужаса перед надвигающейся опасностью: по всей местности «красной скатертью» расстилается огонь. Это и в самом деле картина, подобная той, которая, по определению Михайловского, заставляла читателей Андреева ассоциировать его с Эдгаром По. Источник ужаса — реальная катастрофа, но увиденная глазами человека, охваченного ужасом. Все искажено. Набат — удары по обыкновенному негромкому церковному колоколу — отчаянно и грозно гремит с колокольни,

превращаясь в воображении наблюдателя в сказочную деву, чье платье из розового становится багряным, — образ, напоминающий деву-беду с кровавым платком из русских народных сказок. Из старого, почти готического сада герой наблюдает, как приближающийся пожар отражается в водах болота. Сначала на поверхности воды он видит свою тень, затем свое отражение — лицо в красных отсветах огня, полыхающего по ту сторону болота. Наконец, рядом с его отражением появляется чье-то еще. Существо с пустыми глазами, с кровью на лице, как у Красной Смерти, радостно вторит набату. Это, по всей очевидности, местный крестьянин — один из многих, кого ужасы этого лета лишили рассудка. От него невозможно уйти и его невозможно заставить замолчать, он бежит взад-вперед в поисках гати через болото. И вот четыре фигуры — повествователь, таинственный безумец и обе их тени — мечутся на озаренной сполохами полосе земли, а в воздухе гудит набат.

Совершенно естественно, что многие критики связали этот рассказ с «Колоколами» Эдгара По. Суждение это требует более подробного рассмотрения, потому что в третьей строфе стихотворения По нарисована та же обстановка и передано то же настроение, что и в рассказе Андреева.

Hear the loud alarum bells — / Brazen bells! / What a tale of terror,  
now, their turbulency tells! / In the startled ear of night / How they scream  
out their affright! / Too much horrified to speak, / They can only shriek,  
shriek, / Out of tune, / In a clamorous appealing to the mercy of the fire,  
/ In a mad expostulation with the deaf and frantic fire, / Leaping higher,  
higher, higher, / With a desperate desire, / And a resolute endeavor / Now  
— now to sit, or never, / By the side of the pale-faced moon. / Oh, the  
bells, bells, bells! / What a tale their terror tells / Of despair! / How they  
clang, and clash, and roar! / What a horror they outpour / In the bosom of  
the palpitating air! / Yet the ear, it fully knows, / By the twanging. / And the  
clanging, / How the danger ebbs and flows; / Yet the ear, distinctly tells,  
/ In the jangling, / And the wrangling, / How the danger sinks and swells,  
/ By the sinking or the swelling in the anger of the bells — / Of the bells —  
/ Of the bells, bells, bells, bells, / Bells, bells, bells — / In the clamor and  
the clangor of the bells!

Вторая — средняя часть рассказа «Набат» целиком посвящена воссозданию аналогичного настроения и обстоятельств, усиленных описанием того, как воздействует пожар на наблюдающего его героя. Самым заметным приемом и в стихотворении По, и в рассказе Андреева является ономастопея. В переводе Бальмонта повторы, присущие «Колоколам» По, сохранены лишь частично. В одном случае это — «О набат, набат, набат», в другом — «кричат, кричат, кричат!»<sup>199</sup>. Андреев своим неоднократным повторением «Бим! Бим! Бим!» ближе к «bells, bells, bells, bells, звучащим в оригинале. Эдгар По охотно пользуется при-



емом олицетворения — и это касается не только колоколов, но и пламени, и самой атмосферы, — чтобы запечатлеть наблюдаемую им драматическую сцену. Андреев любит сравнения: удары колокола подобны горячим камням, или каплям расплавленного металла, или — в одном месте — они уподобляются испуганным вестникам беды. В последнем случае невольно вспоминаются «Колокола» По, где каждая строфа передает уже иное настроение и фиксирует иную функцию колоколов. Вот как у Андреева звучат колокола: «Они не кружились в воздухе, как голуби тихого вечернего звона, они не расплывались в нем ласкающей волной торжественного благовеста — они летели прямо, как грозные глашатаи бедствия, у которых нет времени оглянуться назад и глаза расширены до ужаса». Возможно, что наблюдение разрушительного пожара вблизи дает похожее описание, сделанное похожим языком. Однако когда в обоих случаях упоминаются колышущиеся вверх и вниз волны огня, сопровождаемые неровными — то короткими, то длинными — колокольными ударами, когда господствуют страх, смятение, а пламя грозит затмить луну — в андреевском варианте звезды, невольно возникает мысль о существующей тут связи. Даже лексика, использованная в рассказе Андреева, повторяет лексику бальмонтовского перевода «Колоколов» По. Создается впечатление, что именно это стихотворение По, а не какой-то из его рассказов, послужило тем зачатком, из которого вырос рассказ Андреева.

Художественному вымыслу присуще некое сочетание элементов, побуждающее упоминать имена Достоевского и По, при всех возможных оговорках, почти на одном дыхании, и, пожалуй, редкое произведение иллюстрирует это сочетание с такой наглядностью, как рассказ Андреева «Мысль»<sup>200</sup>. Открывающийся кратчайшим изложением происшествия и его последствий, собственно рассказ состоит из ряда объяснительных записок, представленных доктором Керженцевым. Этот незаурядный человек, которого ждет суд по обвинению в убийстве своего друга, писателя Савелова, находится под наблюдением психиатров. В этих адресованных экспертам записках Керженцев от холодной рассудительности движется к тому пределу, который обнаруживает распад личности. Повествовательная форма этого рассказа сразу же вызывает в памяти рассказы По «Сердце-обличитель», «Черный кот», «Бочонок амонтильядо» и другие, которые представляют собой самообличение героя либо в форме письменного признания, либо драматического монолога. Непосредственность исповеди обуславливает ее краткость — перед нами состояние ума, словно озаренного вспышкой. У Андреева эффект вспышки достигается тем, что доктор Керженцев пишет свои объяснения не сразу одно за другим, а в разное время — прием, позволяющий выявить происходящее в нем исподволь вырождение. Вопрос: убил ли я потому, что я сумасшедший или схожу с ума, потому ли, что притворялся сумасшедшим,

чтобы убить безнаказанно, постепенно встает в рассказе «Мысль». Такой же прием — привести в порядок свои мысли, изложив их на бумаге, — с успехом использован Достоевским в повести «Кроткая», где истина становится ясной читателю раньше, чем вымышленному автору повествования.

В трактовке характеров, выведенных в рассказе «Мысль», Андреев явно во многом обязан Достоевскому и, прежде всего, роману «Преступление и наказание». Керженцев — еще один несостоявшийся сверхчеловек (не потому ли Белый инкриминирует Андрееву «дурно усвоенного Ницше»?) — сразу вызывает в памяти Раскольникова, размышляющего над совершаемым им преступлением: недаром главное, считает Керженцев, — это нервы. Да и кроме того многое в рассказе Андреева, начиная от «репетиции» убийства, которое назначено на определенный день и определенный час, и кончая ненавистью к отцу, которой Керженцев придает огромное значение, заставляет вспомнить Достоевского. Все это, однако, мотивы, уже рассмотренные в связи с Достоевским и По, а потому вряд ли стоит вновь анализировать их на материале уже трех писателей.

Если вопрос, «сверхчеловек ли я?» задается по Достоевскому, то вторая половина — «так я сумасшедший?» — восходит прямо к По. Керженцев находится под наблюдением психиатров как человек, совершивший преступление, по видимости ничем не мотивированное. На самом же деле речь идет об очень сложном замысле: много лет Керженцев вынашивал план мести Татьяне Николаевне, отвергнувшей без серьезных, с его точки зрения, оснований сделанное им предложение, а затем вышедшей замуж за Алексея Савелова, с которым посмела быть счастливой. Несколько планов мщения, близких к убийству, Керженцев отверг, считая, что, пока Алексей жив, Татьяна Николаевна сумела бы чувствовать себя с ним счастливой. Самый факт убийства также не устраивал Керженцева: Татьяна Николаевна должна была знать, чья рука лишила ее обретенного счастья, знать, что убийца остался безнаказанным. Исходная мысль — та же, что и у Монтрезора из рассказа По «Бочонок амонтильядо»: «Обида не отомщена, если мстителя постигает расплата. Она не отомщена и в том случае, если обидчик не узнает, чья рука обрушила на него кару» (с. 646). Все эти мотивы учитывались в том плане, на котором Керженцев остановился. Дополнив свои познания в медицине тщательным изучением психопатологии и положившись на свой актерский талант, Керженцев дважды симулировал бурный пугающий припадок безумия на людях, тем самым создав в обществе мнение относительно своего душевного состояния. (Как тут не сравнить разыгранные им сцены с поведением Ставрогина, шокировавшего благородных господ в родном городе.) По части наследственности Керженцеву также повезло: она давала солидное подтверждение предполагаемому помещательству.

Все шло согласно плану: Алексей (чьи бледные глаза раздражали его будущего убийцу) сражен насмерть в присутствии жены, чему за неделю предшествовала еще и «репетиция», а Керженцев отправлен в тюрьму. Далее он намеревался по всем правилам разыграть быстрое выздоровление, после чего получил бы полную свободу, а также удовлетворение от удавшейся мести. Как же случилось, что он вынужден писать объяснительные записки психиатрам-экспертам, убеждая их, что преступление было мотивировано и предопределено? Не слишком ли он напирает на разумность своих действий? В рисуемую им картину все чаще вторгаются жалобы и замечания о дурных порядках в больнице, так что его излияния начинают звучать совсем как известное начало рассказа «Сердце-обличитель»: «Ну, да! Я нервен, нервен ужасно — дальше уж некуда; всегда был и остаюсь таким; но откуда вы взяли, что я — сумасшедший?» (с. 421). Подобно брюсовскому герою, Керженцев слишком часто переходил грань, полагая, что держит ситуацию под контролем, и теперь сам уже не уверен, где находится. Впрочем, эту опасность он предвидел, еще когда только начал строить свои планы: «Сумасшествие — это такой огонь, с которым шутить опасно <...> И я это знал, знал, знал, — но разве опасность значит что-нибудь для храброго человека». Здесь, между прочим, вступает в силу та извращенность, которая, говоря словами По, толкает все ближе и ближе к краю бездны. И Андреев не пренебрегает этим широко использованным образом: говоря о том, как он любит жизнь, Керженцев упоминает об удовольствии, которое испытывает в одиночестве, проникая в темные провалы и бездны собственной души, на краю которых кружится голова. Только много позже он осознает, что и впрямь подошел к самому краю бездны. И теперь, по всей видимости, жаждет, чтобы его коллеги-медики подтвердили, что он вовсе не душевнобольной. Или его все-таки одолевают сомнения на этот счет? Не поэтому ли он вспомнил про Раскольников? Или не выдержали нервы, подтолкнув к признанию? Перед нами бесспорная типичная модель Эдгара По, разработанная им в рассказах «Сердце-обличитель», «Черный кот» и «Бес извращенности» задолго до того, как появился Раскольников. Крайне возбужденное, нарочито рассудочное изложение событий,двигающееся от искусной аргументации к рассказу постфактум о жесточайших поступках, также типично для героев По. Исповедь дает им облегчение — правда, эти преступники признают закон, который нарушили. Андреев ведет своего убийцу по иному пути.

Мотивом преступления Керженцева была месть, а не отвергнутая любовь. Жена Савелова знала, что не любовь к ней двигала Керженцевым, а непомерная, сверхчеловеческая гордыня, против которой она и восстала. Керженцев со всеми его дарованиями вынужден был уступить ее человеку с меньшим интеллектом, хлюпику и посредственности в его глазах. И отомстить Керженцев хотел, прибегая лишь

к силе собственного ума, собственной мысли. Одержимый выношенным им планом мести, Керженцев упивался мощью своего интеллекта. Однако постепенно другая мысль вытеснила эту, триумфальную. В промежутке, следовавшем между убийством и заключением экспертизы, — Керженцев впервые увидел себя в образе сумасшедшего. Новая мысль овладевает им: «доктор Керженцев думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший». В его сбивчивом описании этих мучительных часов есть нечто общее с балладой Родерика Ашера «Заколдованный чертог». Там, в великолепно налаженном королевстве, где некогда с высокого трона всем повелевал Разум, воцарился хаос, и сквозь залитые красным светом окна видно одно лишь неистовое беспорядочное кружение — так Ашер аллегорически передает охвативший его душевный недуг. Керженцев же говорит об ужасе, который одолевает человека, когда тот открывает, что не знает и никогда не знал себя; когда обнаруживает, что не господин, а раб он в собственном доме, что живут в нем странные существа, подлинники его хозяева. Кто они и что они такое? Узнать это невозможно, а между тем именно они правят бал. На следующей стадии обнаруживается вся глубина его разочарования — и это следующая ступень его самосознания и одновременно важная ступень интереса к нему Андреева: «Но и я не верю себе, ибо кому в себе я буду верить? Подлой и ничтожной мысли, лживому холопу, который служит всякому? Он годен лишь на то, чтобы чистить сапоги, а я сделал его своим другом, своим богом. Долой с трона, жалкая, бессильная мысль!»

Так что же такое история доктора Керженцева? Психопатологическое исследование того типа, который так любил и которым так превосходно владел По? Или — а Керженцев предлагал и такой выбор — перед нами действительно сверхчеловек, правда, несколько ущербный, вырожденец, но в здравом уме, который решил воспользоваться своим положением, чтобы выразить презрение лицемерным законам общества. Ответ скорее в пользу первого предположения. Но Андреев, бесспорно, стремится ввести в рассказ помимо психологического еще одно измерение. Последние строки в объяснительных записках Керженцева содержат бессмысленную угрозу безумца миру, у которого «так много богов и нет единого вечного Бога». А в финале, когда Керженцеву, сидящему на скамье подсудимых, судья задает вопрос: «Обвиняемый, что вы имеете сказать в свое оправдание?», — тот отвечает: «Ничего... Ничего». Из его тусклых, словно незрячих глаз, кажется, смотрит сама смерть, и это вновь вызывает в памяти окна «Заколдованного чертога» — баллады Родерика Ашера.

Символическая драма «Черные маски», появившаяся шестью годами позже, в 1908 году, предельно развивает некоторые темы, затронутые в рассказе «Мысль», и с такой наглядностью, что сродство с Эдгаром По не может не привлечь внимания<sup>201</sup>. Центральные образы — замка и его владельца, — поначалу ярко освещенные и упорядо-

ченные, а затем захлестнутые гротескными фигурами, которые символизируют скрытые черные мысли владельца замка, вырастают непосредственно из только что рассмотренного здесь эпизода в рассказе «Мысль». Хотя по замыслу драма во многом напоминает средневековое моралитэ, вряд ли требуется искать ее более глубокие корни. Если же кто-то сомневается в ее зависимости от По, достаточно вслушаться в песню, исполняемую одним из музыкантов герцога Лоренцо, по всей очевидности, им и сочиненную, песню, которая свидетельствует о его душевном расстройстве:

«Моя душа — заколдованный замок. — Светит ли солнце в высокие окна — из лучей золотых оно тклет золотистые сны. — Глядит ли печально луна в туманные окна — в серебристых лучах серебряные сны. — Кто смеется? Кто смеется так нежно над печальной лютней? И осветил я мой замок огнями. — Что случилось с моею душой? — Черные тени побежали к горам — и вернулись чернее. — Кто рыдает? — Кто стонет так тяжело в черной тени кипарисов? кто пришел на мой зов? И страхи вошли в мой сияющий замок. Что случилось с моею душой? — Гаснут огни под дыханием мрака. — Кто смеется? Кто смеется так страшно над безумным Лоренцо? Пожалей меня, о владетель, о владыка мира — Сатана!» (X, 43—44).

Перед глазами встает «Заколдованный чертог» Родерика Ашера. Герой По, осознав свое положение, горько сетует на гибель возвышенной красоты. Андреев использует положение Лоренцо в иных целях. Действие его драмы, разворачивающееся в обстановке, которая напоминает «Маску Красной Смерти», частично развивает иной мотив: герцогу Лоренцо, подобно Просперо, хочется наполнить замок музыкой и танцами, но, в отличие от Просперо, он не осознает опасности, притаившейся в темноте за стенами замка. Среди масок палячатся странные фигуры, не им задуманные. Сцена с мерцающими факелами и диссонирующей музыкой вполне могла бы возвещать пришествие Красной Смерти, хотя у Андреева все это сопровождает явление другого зла, возникающего из окружающей замок темноты. Во второй сцене пьесы вводится тема двойничества и тоже в типичном для По виде. Противостояние двух Лоренцо в замковой башне напоминает встречу двух Вильямов Вильсонов во время карнавала в Риме, когда они обнажают клинки в передней бальной залы. И в обоих случаях лучшему «я» героя вонзает в грудь меч его вторая половина, и герой спохватывается, когда уже слишком поздно. Для Вильяма Вильсона нет никакой надежды; он мертв для земного мира и для небесного. Герцог Лоренцо и впрямь сумасшедший. Подобно Керженцеву, он обнаруживает, что является рабом там, где чувствовал себя господином, ибо уже не хозяин в собственном доме и не хозяин души своей. Как и неспособен узнать никого из находящихся в замке, где стал чужим даже самому себе. Однако он не поддается черным маскам, или их господину — Сатане. Напротив, по повелению Лоренцо,

его верный друг Экко поджигает замок, и оба они остаются в объятых пламенем стенах, ожидая Всевышнего.

Андреев вновь попытался выйти за рамки психологической трактовки. Эдгар По также устремлялся в область нравственного — и в «Вильяме Вильсоне», и во многих других своих произведениях, но он не ставил себе таких сокровенных целей, как Андреев. В Лоренцо есть что-то от сумасшедшего мистика; морально ущербным героям По такая направленность не свойственна. Точно так же и тема сумасшествия не служит Эдгару По подступом к метафизическим проблемам.

Различия между этими двумя писателями — если бы перечислить их все, — по правде говоря, велики. Прежде всего, они по-разному оценивают человеческий разум, который во времена По чуть ли не фетишизировали, хотя сам По задумывался о таящихся в нем опасностях. В этой связи интересно отметить, что оба писателя сходятся на одном пункте — на уже упомянутой теории Цезаря Ломброзо. В первых строках рассказа «Элеонора» По ставит неоднократно обсуждавшийся, но так и не решенный вопрос: «...не есть ли безумие высший разум и не проистекает ли многое из того, что славно, и все, что глубоко, из болезненного состояния мысли, из *особых настроений* ума, вознесшегося ценой утраты разумности» (с. 341). Книга Ломброзо, основанная именно на этой посылке, вызвала, как мы видим, столь живой отклик у читателей его времени, что его теория вошла во всеобщий обиход. Горький вспоминает, как Андреев, разглагольствуя об этой книге, воскликнул: «В ней доказано, что гениальность — психическая болезнь!» И далее, как запомнилось Горькому, продолжал: «Эта книга испортила меня. Если бы я не читал ее, — я был бы проще. А теперь я знаю, что почти гениален, но не уверен в том, — достаточно ли безумен?»<sup>202</sup>. И без этого эмоционального всплеска существует очень много доказательств, что независимо от того, сознательно ли Андреев подражал По или нет, он знал и боготворил его. Из краткого суждения об Эдгаре По, высказанного в очень импрессионистической статье о Джеке Лондоне, которую Андреев написал в начале своей литературной карьеры, видно, что он уловил главное противоречие в характере и творчестве По. Кроме того, видно, что Андреев ценил в По качество, которое, несомненно, являлось одним из факторов, определяющих различие между ними. Ни с того, ни с сего обьявив американского писателя одним из величайших безумцев Англии (sic) и всего мира, но также и одним из величайших умов, он продолжал: «Он никогда не бьется в истерике, не кричит, не восклицает; не машет бестолково руками, — перед лицом самого безумия и страха он мужчина, холодный диалектик, надменно-покорный созерцатель собственной гибели»<sup>203</sup>.

Таковы образцы таланта Андреева, которые, можно полагать, объясняют, почему его уподобляют (или противопоставляют) Эдгару Аллану По. Можно привести и другие примеры, в которых менее явно,

но обнаружится то или иное, что напоминает Эдгара По. Мы имеем здесь дело со случаем, достаточно частым при литературном влиянии, когда необходимо, отбросив все, что не имеет бесспорного отношения к делу, посмотреть, как писатель иного темперамента и таланта использует почерпнутое им из творчества данного литератора. В произведениях Андреева наличествует много такого, из-за чего чуткий к стилю критик сочтет совершенно невозможным сравнивать его с По. Одним из таких моментов является небрежность и шероховатость письма, отсутствие «шлифовки», а также и стилистической сдержанности, что противостоит правилам По, по крайней мере тем, какие он установил в своих критических канонах и какие существовали в умах его французских и русских поклонников. Чертой аналогичной, возможно, вытекающей из вышеназванных, можно считать и отсутствие *эмоциональной* сдержанности, что, в конечном итоге, ослабляет впечатление страха, ужаса и других настроений, которые хочет передать Андреев. У читателя сплошь и рядом возникает ощущение, что замысел писателя превышает его возможности (или по крайней мере терпение) этот замысел выразить. Белый писал об Андрееве в 1906 году, что тот — художник огромный и мог бы еще сильнее воздействовать на читателей, если бы вместо того, чтоб самому сливаться с тревогой, обуявшей его героев, он умел отстраняться от них и взирать на хаос жизни с высоты бесстрастия<sup>204</sup>. Не эта ли черта подсказала Толстому слова (часто цитируемые, хотя они далеко не исчерпывают его мнение об Андрееве): «Он пугает, а мне не страшно». Из рассказов, рассмотренных выше, только «Мысль» приближается, да и то не всегда, к эмоциональной сдержанности, к которой призывали Андреева его критики. Приближением этим писатель, возможно, обязан тому вниманию, какое он, по всей очевидности, уделил повествовательной технике По в рассказах «Черный кот» и «Сердцеобличитель». Для рассказа «Мысль» Андреев, как и По, выбрал повествователя, который, желая быть понятным, тщательно себя контролирует. Но для Андреева такой метод не органичен. С другой стороны, повествование от первого лица — в лучших его образцах — у По всегда построено так, что между высказанным и тем, что, по ощущению читателя, может быть высказано, постоянно чувствуется разрыв. И в этом большая половина эффекта. Нередко создается впечатление, что выскази повествователь все до конца — и ничто уже не спасет его от постоянно угрожающего безумия. С героями Андреева часто именно это и происходит.

Не все русские критики считали, что Эдгар По обладает безупречной сдержанностью и безупречным вкусом. Нельзя не вспомнить тут упреки, высказанные на этот счет в критическом разборе первой книги бальмонтских переводов из По, помещенном в «Вестнике Европы» за 1901 год (К-45). Автору рецензии «ужасы» в рассказах По кажутся придуманными, создаваемыми нагромождением эффекта на эффект,

так что читателю уже и не страшно. Эдгара По, в отличие от Андреева, критик в отсутствии чувства меры не обвиняет, а лишь указывает на использование эффекта ради эффекта. Тем не менее, приписываемое Андрееву сходство с По, возможно, имеет в своей основе именно этот им обоим свойственный недостаток, независимо от того, позаимствовал ли его один писатель у другого.

Какова бы ни была степень влияния По на Андреева, люди, более ему близкие, чем многоречивые критики, считали сходство писателей чем-то само собой разумеющимся. О том, как много читал в юности и как любил Эдгара По Андреев, свидетельствует Горький<sup>205</sup>. И в другом месте, упоминая об одном особенно горячем высказывании Андреева о русской литературе, Горький пишет: «Впервые говорил он так страстно, так лирически. Раньше я слышал столь сильные выражения его любви только к талантам, родственным ему по духу, — к Эдгару Поэ чаще других»<sup>206</sup>. Это подтверждает и Борис Зайцев. Он вспоминает разговор с Андреевым, в котором, желая уяснить себе его точку зрения, спросил Андреева, что хотел сказать своими писаниями По, что они означают, и услышал в ответ: «Эдгар По говорит, что в мире есть Ночь. И это верно». Зайцев добавляет, что у самого Андреева — много ночи<sup>207</sup>.

Учитывая разнообразие в проявлении рассматриваемого феномена, не вызывает сомнений, что из журналов, альманахов, антологий и газет того времени можно извлечь многочисленные примеры воздействия По и на других писателей, в произведениях которых он оставил тот или иной след. Такого рода следы можно найти у Андрея Белого. Их можно, по всей вероятности, обнаружить и в небольшой беллетристической продукции Константина Бальмонта, где, однако, воздействие По ограничивается отдельными чертами — например, в изображении психического состояния главного героя рассказа «Воздушный путь. Тринадцатое марта»<sup>208</sup>. Или у такого литератора, как Иероним Ясинский, выступавшего главным образом в роли критика, но в определенный период своей карьеры ринувшегося в фантастику и по крайней мере в одном из своих рассказов создавшего некий модернизированный вариант «Маски Красной Смерти» Эдгара По<sup>209</sup>.

Несколько слов следует, пожалуй, сказать о серьезном, хотя и кратковременном увлечении По, явно выраженном символистом Юргисом Балтрушайтисом. Сказка, озаглавленная им «Спутники», является собой очевидную перелицовку «Вильяма Вильсона»<sup>210</sup>. В бескрайней вековой степи к герою-повествователю и другим путешественникам присоединяются какие-то странные, будто сотканые из тумана существа. Новый спутник, не переставая, говорит и говорит о тяжком и мрачном. Годы спустя он вновь возникает перед героем в дни печали и одиночества, но и потом в минуты счастья является, чтобы окружить его холодом и внушить сомнения. Последняя их встреча происходит в Риме, и повествователь наносит Неизвестному удар кинжа-



лом, а когда его несостоявшаяся жертва исчезает, на стене, в том месте, куда вонзился кинжал, обнаруживается театральная афиша, на которой значится: «Поучительная комедия под названием “Демон двойственности”». Балтрушайтис, по всей очевидности, работал и над другими замыслами, вдохновленными По, поскольку об этом сообщалось в печати. Так, в первом номере журнала «Весы» за 1907 год в разделе анонсов читателей извещали о скором появлении рассказа Балтрушайтиса «Мое нисхождение с Эдгаром По». Однако в печати он не обнаруживается.

Этот список можно продолжить. Однако, надеемся, приведенное здесь исследование отношения к По трех крупнейших писателей начала века характеризует по крайней мере в целом то значение, какое он, бесспорно, имел для этих и для других литераторов того времени. Влияние По было всеохватным и охотно усваивалось господствующим настроением, и нет ничего удивительного в том, что следы его обнаруживаются даже у тех авторов, которые были далеки от следования моде на «фантастическое», все еще по-прежнему считавшееся привилегией По. Он неизбежно присутствовал в творчестве каждого, кто отдал хотя бы толику дани декадентству или символизму. Сологуб, как было показано выше, развил тему смерти, красоты и извращенности в различных переплетениях в пределах, до которых По не доходил. Играя на темах, привлекавших По в основном ради них самих, русский писатель разрабатывает их в духе жизнеотрицающей (или жизнепреобразующей) философии, которая, пожалуй, представляется очень далекой от романтических в основе своей взглядов Эдгара По. Это в определенном смысле верно и по отношению к тому, как декаденты использовали в целом наследие По, хотя, надо сказать, он с удовольствием принял бы весть о том, что, как это однажды сформулировал Брюсов, он «открыл нам весь соблазн “демона извращенности”»<sup>211</sup>.

Брюсов, при его многосторонности и виртуозном мастерстве, подхватил у По не только «демона извращенности», но и некоторые повествовательные формы. Даже там, где он внешне не похож на По, он всесторонне исследует мысль, привлекавшую также и По: как ничтожны притязания человеческого духа на то, что он называет реальностью, и как легко она подменяется другим состоянием, будь то сон, умопомрачение или воспоминание. А учитывая еще и интерес Брюсова к утопиям и поэтической прозе По, он, можно сказать, служит самым наглядным примером многоаспектного влияния По — в особенности на прозаика-символиста<sup>212</sup>.

Меж тем Андреев представляет собой пример того признания, каким Эдгар По пользовался у обыкновенного — массового — читателя, причем не только в эпоху символизма. Несмотря на то, что Андреев осознавал наличие более тонких черт, ценных в американском писателе, он, по всей видимости, почерпнул из него только сцены

физического и психического ужаса ради самих этих сцен и очень мало перенял из той отстраненной манеры, с какой По их изображал. К тому же Андреев прочно держался легенды о По как о психически больном человеке, потому что такая легенда отвечала его концепции гения. Короче говоря, Андреев выступает тут представителем заурядного вкуса.

## ПОЭТ ИЗ ПОЭТОВ

Вопрос об отношении По к русской поэзии сложнее, чем вопрос о его влиянии на русскую прозу. Здесь тоже необходимо выяснить уровень и характер влияния или воздействия, но с поэзией во сто крат сложнее. Темы, символы, образы, способы версификации, литературная теория, сила примера, даже личное психологическое воздействие — все это должно быть принято во внимание.

Как и при рассмотрении прозы, логично начать с переводов. Знакомство в России с По-стихотворцем во многом зависело, как было показано выше, от перевода его рассказов. Тем не менее появление его стихов на русском языке составляет отдельную небольшую главу. «Золотой жук», по переводу которого русские читатели впервые познакомились с Эдгаром По, создал у них, пожалуй, пожалуй, ошибочное представление об этом парадоксальном писателе. Иначе обстояло дело с первым переводом из его поэзии. Стихотворение «Ворон» — бесспорно, самое известное в России, как и везде, хотя и не бесспорно самое замечательное из наследия По — впервые было переведено С. А. Андреевским и опубликовано в «Вестнике Европы» в 1878 году<sup>213</sup>. В стихотворении этом, по мнению самого автора, содержатся наиболее характерные черты его поэтического искусства. Именно в связи с «Вороном» По создал формулу, включившую те компоненты, которые он полагал наиболее важными в поэзии: красота и печаль, живописно мотивированные смертью прекрасной женщины<sup>214</sup>. Поэтическое раздумье героя об утраченной возлюбленной, «которую ангелы нарекли Ленорой», возвышенно и печально, без всякой примеси «ужаса», коего По отнюдь не чуждался в своей прозе. Атмосфера тайны, символический образ ворона, язык полунамеков — все это усиливало очарование «Ворона». Однако самым притягательным, пожалуй, для переводчиков была музыка слова, которая достигалась ритмом, звуковыми эффектами и рефреном. Один за другим русские поэты пытались передать величественное карканье — Nevermore! (Никогда!). К 1911 году имелось уже девять опубликованных в печати переводов<sup>215</sup>. Валерий Брюсов в своих воспоминаниях (1924 г.) упоминает, что за свою литературную карьеру переводил «Ворона» трижды<sup>216</sup>. Разумеется, не все эти переводы были удачны, даже мягко говоря, и для многих переводчиков поэзия По оказалась лишь преходящим увлечением. Тем не менее в этом его стихотворении, как и в других, было нечто очень привлекательное для русских поэтов постреалистического периода. И хотя во второй половине девятнадцатого века поэзия утрати-

ла былое мастерство, традиция музыки и слова не умерла, а даже достигла высочайших вершин в творчестве Афанасия Фета. Однако в целом пренебрежение, выказываемое поэзии в этот период, не пошло на пользу поэтическому мастерству. Андреевский перевел также «Философию творчества» По, в которой поэт ставил себе целью объяснить процесс создания «Ворона». Для многих эта демонстрация техники письма, возможно, еще усилила очарование этого стихотворения — очарования, заключавшегося в его подчеркнутой музыкальности.

Ни одно другое поэтическое творение По так и не приблизилось к популярности «Ворона», хотя многие были переложены по-русски с той точностью, какую позволял талант переводчика или с той причудливостью, какую диктовал индивидуальный вкус. И в этом случае главным переводчиком Эдгара По выступил Константин Бальмонт, хотя бесчисленная армия других пробовала тут свое перо. Интересная подборка представлена в сборнике «Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах» под редакцией Н. Новича (1911. Нович — псевдоним библиографа Н. Н. Бахтина, попутчика символистов). Книга эта включила двадцать два стихотворения и притчу «Тишина», переведенную стихами В. Голиковым, второстепенным поэтом из окружения Бальмонта. Шесть переводов выполнены самим Новичем, два — Брюсовым, три — Бальмонтом. Еще несколько принадлежат их современникам, таким, как Эллис или отставной генерал-майор Ф. Черниговец, известный главным образом переводами из Шопенгауэра, а также шуточными эпиграммами и виршами. Андреевский представлен переводом стихотворения «Страна снов».

Вопрос о переводах имеет непосредственное отношение к формированию литературной судьбы. Как правило, чтобы писателю обрести широкую известность, его произведения должны быть прежде переведены на другие языки, и то, как часто и много их переводят, говорит о растущем признании. Поэзию По начали переводить позже, чем его прозу. Переводы стихов шли параллельно и укрепляли новый взлет интереса к нему во второй половине XIX века. В этот период они, видимо, стали вторым делом ряда поэтов и кандидатов в поэты. Следующий вопрос: какое значение это имеет с точки зрения литературного влияния? Сказалась ли поэзия По как таковая в сколько-нибудь значительной степени на творениях русских поэтов?

Весьма взвешенное мнение об этом прозвучало много лет спустя после появления первых переводов из Эдгара По. Оно принадлежало Валерию Брюсову, который в предисловии к своим переводам его поэзии, опубликованном в книге «Полное собрание поэм и стихотворений Эдгара По» (1924), проводил различие между влиянием в широком и в узком смысле. Брюсов считал бесспорным, что лирика По явилась источником многих течений в литературе последнего времени. Весь комплекс идей, содержащихся в его поэзии, и многие технические приемы были взяты на вооружение поэтами — английски-

ми, французскими, русскими и другими, — чьи произведения, не зная об этом источнике, невозможно правильно понять. При всем том Брюсов утверждает, что непосредственное влияние По — в смысле воздействия его технического мастерства — было незначительным. Причина тому в отсутствии адекватных переводов<sup>217</sup>. Негативная оценка, которую Брюсов дает всему, сделанному в этой области, включая и переводы Бальмонта, на первый взгляд вызывает удивление. Однако каковы бы ни были личные мотивы, побуждавшие Брюсова раскритиковать работы своего бывшего друга и соратника, нет сомнения, что сам он, как и сообщает, многие годы трудился над поэзией По и достиг в целом более тонкого, чем кто-либо из русских литераторов, понимания его таланта и значения.

В примечаниях к этой же книге Брюсов дает подробный критический анализ переводов Бальмонта как наиболее известных среди русских переложений По и далеко не лестно отзывается об их верности подлиннику и об умении переводчика передать звучание и смысл<sup>218</sup>. Брюсов чувствовал себя способным исправить положение. Его суждение о работе своего предшественника было в целом верным, как и вывод — если принять данное им раздельное определение «влияния» — относительно незначительности этого влияния По. Однако переводы Брюсова увидели свет слишком поздно, чтобы выправить неверное впечатление, каким бы оно ни было, сложившееся о поэзии Эдгара По. Кроме создания почвы для возможного влияния его «высокого мастерства» на техническую сторону стихотворного искусства, Брюсов имел в виду и кое-что еще. Он говорит о необходимости выработать правильное понимание задач, стоящих перед поэзией, а это требовало знания высочайших ее достижений. Как теоретик поэтического мастерства Брюсов имел четкое представление о том, чему можно научиться у американского писателя по части этого искусства. По его ощущению, его поколение и не начинало заниматься этой стороной дела. Возможно, он надеялся стимулировать интерес к исследованию подобного рода — даже тогда, в 1924 году. Но время тому отнюдь не благоприятствовало.

В предлагаемом здесь исследовании ставятся другие задачи. Нас интересует, оказал ли По как поэт — независимо от того, как были переведены его стихи и насколько верно поняты, — влияние на русских поэтов и их творчество в годы величайшей его популярности, то есть в предсимволистский и символистский периоды.

Удобнее всего начать с наиболее наглядного уровня — с тематики поэзии Эдгара По, повторяющей мотивы, уже известные из его рассказов, прореженные, дистиллированные, но, несомненно, те же. Тот факт, что тематика стихов по своим масштабам стала уже, лишь послужило усилению определенных аспектов в избранных сюжетах — утраченной любви, готическому мраку, возвышенной печали, испуганной смерти. Примеры таких тем можно пригоршнями черпать из

поэзии символистов и прочих. Но поскольку все эти темы могли быть взяты и из других источников, немедленно встает вопрос о распространении и пересечении различных влияний. К тому же такой анализ, уже проделанный на материале прозы означенного периода, наверное, меньше пойдет на пользу делу, чем если сосредоточить внимание на других сторонах, какие еще не были рассмотрены.

Вторая возможная область исследования подлежит выяснению того, в какой степени музыкальные приемы По были восприняты и переняты его поклонниками. Его ритмы завораживали, организация звукового рисунка пленяла слух. Этот гипноз музыкой слова, надо полагать, объясняет, почему столько поэтов-переводчиков пробовали свои силы в воспроизведении «Ворона». Однако в какой степени образцы, даруемые По, воздействовали на их собственную поэзию и воздействовали ли вообще, вопрос проблематичный. Поэт-переводчик, без сомнения, не может не впитать в себя приемы и рисунки переводимого им оригинала. Но следы подобной близости — разве только если они очень явны — имеют тенденцию сливаться с поэтическими особенностями, свойственными таланту переводчика и толкнувшими его в первую голову взяться за этот перевод. Большинство переводчиков поэзии По были поэтами второго и третьего ряда. Каково бы ни было влияние По на их поэтическую продукцию, вряд ли можно считать, что оно сыграло сколько-нибудь важную роль в русской поэзии. Из трех ведущих поэтов этого периода, переведивших По, Мережковский оказал ему мимолетное внимание, а внимание к нему Брюсова, по-видимому, было вызвано в значительной мере поворотами собственной литературной карьеры последнего периода. Хотя он и признавал, что многим обязан прозе По, судя по статье 1924 года, ничего подобного в отношении поэзии он не чувствовал. Что же касается Бальмонта, то он был обязан Эдгару По многим больше, чем чисто техническими приемами, и его отношение к По будет рассмотрено ниже.

Вся ситуация, в сущности, подсказывает иной подход. Возможно, здесь важно не подражание технике и тематике в практике русских поэтов, а явление более широкое по масштабу — сам имидж и формирующее влияние личности По на целое поколение. Он не столько давал образцы поэзии, сколько сам был образцом поэта, каким многие жаждали быть. Он был поэт из поэтов. Если тут действовала легенда, не вполне совпадавшая с личностью реально существовавшего человека, это не имеет значения: легенда была «истиной», которая казалась важнее биографических фактов. И хотя в подобных случаях легенду, как правило, необходимо отбрасывать, очищая от нее собственно литературное влияние, существует ряд положений, где одно почти неотделимо от другого. Представление поэта о самом себе и своем искусстве может оказаться мощным фактором в развитии этого искусства. Именно в этом плане воздействие, которое По оказывал на символистов, было наиболее сильным.

Чувство психологического сродства, связывавшего Бодлера с По, составляет целую главу в истории литературы. Духовная близость с ним Верлена, который вначале читал По в переводах Бодлера, была еще существеннее. В России аналогом им был Константин Бальмонт. О культе По, созданном Бальмонтом и его окружением, говорилось выше (гл. IV). П. П. Перцов, с которым в те годы переписывался Брюсов, вспоминает, что некоторое время всякий, кто входил в московскую группу поэтов, даже рассудительный Брюсов, подпадал под влияние Бальмонта, некоторые повадки которого можно назвать литературными лишь в самом широком смысле<sup>219</sup>. Об этой группе Брюсов позднее писал: «Большую частью свидания бывали полудекадентскими, но — увы — кончались трактиром и “вертепом”»<sup>220</sup>. Перцов отмечает, что принятие Брюсовым этого культа «оргазма» было связано с подражанием примеру Бодлера и Верлена, старших, «подлинных» декадентов<sup>221</sup>.

Сам Бальмонт принял позу, в которой соединялись сверхчеловек и безумец, прирожденный гений и избранный пророк. Брюсов рассказывает, как однажды к нему зашел Бальмонт, «ликующий, безумный, эдгаровский»<sup>222</sup>. Брюсов лишь частично верил тому, что это не игра. Бальмонт же был убежден — если не абсолютно, то по крайней мере наполовину, — что он одной породы с «безумным Эдгаром», создавал вокруг себя атмосферу декадентства, заражал ею последователей. Образ По-декадента эта группа получила из вторых, даже из третьих рук — через Бодлера, а затем, позже, через Верлена. Бальмонт с большой охотой присоединился к такому братству. Если что и делало его вздорную претензию менее нелепой, так это некоторое подлинное сходство. Возможно, даже более подлинное, чем сам он подозревал. Ибо существовало несколько Бальмонтов, как и несколько Эдгаров По. Наряду с Бальмонтом-декадентом, был еще Бальмонт-выдумщик, сочинявший легенды о себе самом, которые могли бы соперничать с измышлениями, придуманными По, чтобы запутать будущих исследователей. Но был также и Бальмонт-труженик, как был и По-редактор, работавший не жалея сил. Как написано одним автором, был Бальмонт, создававший себя по образу и подобию «страшного Эдгара» и «трагического Бодлера», и был также робкий, добродетельный человек, который был ненасытен в познании<sup>223</sup>.

Нет нужды говорить, что в этом сходстве друзей и последователей Бальмонта поразила именно драматическая его сторона. Даже Андрей Белый, символист, принадлежавший к более позднему поколению и не входивший в окружение Бальмонта той поры, когда эта легенда формировалась, описывая Бальмонта, употребляет слова и выражения, напоминающие те, какими характеризовали Эдгара По. Белый называет Бальмонта существом с другой планеты, посетившим Землю, побродившим по ней и теперь возвращающимся на свою орбиту, которая соприкасается с Землей, Луной, Солнцем<sup>224</sup>. Образ этот —

«планета без орбиты» — почерпнутый из эссе Бодлера об Эдгаре По, вошел в литературный обиход с 1852 года. Столь же возвышенные — «неземные» — выражения подыскивает Бальмонт, упоминая Эдгара По в своей поэзии. Мы уже знакомы с его экзотическими высказываниями об «изумрудном Люцифере», а в его сонете, озаглавленном «Эдгар По», воспеваемому предмету приписываются синэстетические способности<sup>225</sup>. В этих фиалковых глазах дремал «небесно-зоркий дух», и столь чутким был его слух, что он улавливал изменения в свете. Простым смертным дано лишь видеть, как наступает ночь, он же слышал ее приход. Меж людей он был комета. И неизвестный друг, родственник ему по духу, возложил на могилу его осколок метеорита. Последнее является ссылкой на заключительные строки сонета Малларме «Le Tombeau d'Edgar Poe»:

Du sol et de la nue hostiles, o grief!  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,  
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,  
Que ce granit du moins à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur<sup>226</sup>.

Сколь бы по-юношески преувеличенным ни был этот культ, ему нельзя отказать в несомненном значении. Принимая во внимание ту захудалую роль, какую, честно говоря, стали отводить поэту, подобное воспевание собрата по перу было совершенно необходимо. Во всяком случае, если следующее поколение поэтов России собиралось вернуть себе положение, подобное тому, какое занимал в русской поэзии Лермонтов, ему требовались кумиры. С другой стороны, поклонение и восторги, выказываемые поэту, творившему полстолетия назад и, скорее всего, в крайне неблагоприятных обстоятельствах, придавало его поэзии особую значимость, делая ее поразительно близкой по смыслу той, какую формулировали и воплощали в собственном творчестве поэты-символисты новой волны. В этом свете полезно рассмотреть поэтическую теорию и практику Эдгара По как их образец и опору.

Когда в статье «Принцип поэзии» Эдгар По нападал на «ересь дидактики», он открыл себе дорогу к сердцам большей части позднейших европейских поэтов. Значение этой статьи для французских символистов и парнасцев проанализировано Леоном Лемонье. Первым под ее воздействие подпал, пожалуй, Бодлер. Познакомившись с теорией Эдгара По о независимости искусства в момент творческого кризиса, он с жаром ее принял. Она не была для него чем-то новым, но совершенным изложением того, к чему он уже пришел сам. Любопытно, что впоследствии он так и не сумел дать собственную незави-

\* Могилы Эдгара По (фр.)



симум формулировку этой теории. В своем эссе 1857 года, целиком основанном на положениях Эдгара По, Бодлер, как указывает Лемонье, теряет всякий раз, когда делает попытку внести в изложение какие-то свои варианты<sup>227</sup>. Формулировки, предложенные Эдгаром По, были в дальнейшем подхвачены парнасцем Теофилом Готье, который в некрологе на смерть Бодлера и при издании полного собрания его сочинений подчеркнул связь Бодлера с Эдгаром По. В предисловии к *Fleurs du Mal* Готье приводит то, что, по его мнению, является бодлеровской формулировкой теории *art pour l'art*<sup>228</sup>, хотя выражение это принадлежит, в сущности, Эдгару По<sup>229</sup>. Таким образом, освященная дважды теория По, предложенная в конкретной формулировке и подержанная крупными авторитетами, сделалась достоянием Европы и стала доступной для всех, кому хотелось ее принять.

Цель поэзии, писал По, не правда, а красота. Бичуя своих современников, он утверждал: «Мы вбили себе в голову, будто написать стихотворение ради самого стихотворения, не скрывая, что таков и был наш замысел, означает признать себя лишенным чувства подлинного поэтического достоинства и сил; однако истина состоит в ином: в поднебесном мире нет и не может быть ни одного воистину достойного произведения — более возвышенного, нежели именно это стихотворение, — стихотворения *per se*<sup>230</sup> — этого стихотворения, которое есть стихотворение — и ничего больше этого стихотворения, написанного всецело ради самого этого стихотворения<sup>229</sup>. Спору нет, нельзя было лучше выразить отношение к поэзии позднейших последователей Эдгара По. И хотя эстетизм уже стал потихоньку возвращаться на литературную арену, русские критики восьмидесятых—девяностых годов все еще выясняли роль тенденциозности в искусстве. Поэты же новой волны считали себя обязанными всячески афишировать свое отрицательное отношение к необходимости быть «полезными» или выказывать интерес к чему бы то ни было, что не представляло собой эстетической ценности. И хотя сам Эдгар По не заходил так далеко, как они, его слова служили им опорой.

В той же статье По нашлись мысли и более ценные для нового поколения. Он предвосхитил главное положение символистов, утверждая роль поэзии в том, что она позволяет человеку соприкоснуться с красотой, существующей за пределами его непосредственного кругозора. Только подлинный поэт, уверен Эдгар По, способен дать такое видение.

«Тот, кто просто поет <...> еще не сумел оправдать свое божественное звание. Есть нечто там, вдалеке, чего он не смог достичь. Он так и не открыл нам, томящимся жаждой, те кристальные ключи, из которых можно ее утолить. Жажда эта присуща бессмертию Человека.

<sup>227</sup> Цветы зла (фр.).

<sup>228</sup> Искусство для искусства (фр.).

<sup>229</sup> Само по себе (лат.).

Она одновременно и следствие, и знак его вечного существования. Это — тяга мотылька к звезде. Это — не просто любование Красотой, открытой нашему взгляду, а иступленное усилие познать ту красоту, что выше. Вдохновленные эстетическим предвидением прекрасного мира, ожидающего нас за гробом, мы тщимся с помощью многообразных сочетаний предметов и мыслей, накопленных Временем, достичь толики того Благолепия, самые частицы которого принадлежат, быть может, одной лишь вечности»<sup>230</sup>.

Это, конечно, символизм чистейшей воды. Среди русских символистов были, разумеется, такие, как Блок и Вячеслав Иванов, которые рьяно исповедовали убеждение, что поэзия в своих лучших образцах является символом и средством познания высшей запредельной реальности. С другой стороны, были такие, как Брюсов, которые, пользуясь методами, присущими всем символистам, тем не менее утверждали, что цель поэзии в ней самой<sup>231</sup>. Им в Эдгаре По скорее подходило его более скромное, сделанное в связи с «Вороном» утверждение относительно требований, предъявляемых к любому стихотворению, цель которого — увести читателя за пределы реальности. «Два момента, — писал По, — должны неизменно быть соблюдены: во-первых, некоторая доля сложности или, вернее, адаптированности и, во-вторых, некоторая доля многозначительности — некое подводное, более или менее неопределенное течение мысли»<sup>232</sup>.

Собственная поэтическая практика По могла питать как первое, так и второе направление — как тех, кто считал, будто существует еще одна, запредельная, реальность, так и тех, кто полагал, что поэт магией языка создает собственные «иные» миры. Не все символисты заходили так далеко, как Вячеслав Иванов, провозгласивший, что поэзия говорит «литургическим» языком. Но в какой-то степени у По можно было найти поддержку даже и для этой концепции. Для многих читателей его язык обладал особой зажигающей эмоциональностью. Сочетанием лексики, образов, звука и ритма Эдгар По создавал настроение, проникнутое грустью и таинственностью. А используемые им повторы звучали заклинаниями. Своими экзотическими эпитетами и эзотерическими аллюзиями он передавал то, что казалось бы выразить словами нельзя.

Наконец, Эдгар По завоевал символистскую аудиторию своим отношением к музыке в поэзии. Для него, как позже для Верлена, само собой разумелось, что «de la musique avant toute chose»<sup>\*</sup>. В «Принципе поэзии» он утверждал, что музыка имеет первостепенное значение для поэзии. «Именно в Музыка душа, возможно, ближе всего подступает к великой цели, к которой в минуты вдохновенности Поэтическим чувством она стремится, — к созданию божественной Красоты. Быть может, именно здесь время от времени и достигается

<sup>\*</sup> «Сначала — музыку созвучий!» (пер. с фр. В. Левика) — первая строка программного стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии».

*воистину* эта высшая цель. Нами часто с трепетным наслаждением овладевает чувство, что земная арфа исторгает звуки, которые знали — *не могли не знать* — ангелы»<sup>233</sup>. Вот где Бальмонт, надо полагать, чувствовал свое сродство с американским предшественником. Музыкальность была опознавательным знаком поэзии Бальмонта. В ее явно различимых поэтических приемах — ритме, внутренних рифмах и повторах — легко прослеживается влияние Эдгара По, в особенности таких его стихотворений, как «Ворон», «Улялюм», «Колокола». И, по всеобщему мнению, это, явно заимствованное у По, отнюдь не всегда лучше, что есть у Бальмонта. Пожалуй даже, более тонкие звуковые эффекты, получившие высокую похвалу Мандельштама, было бы интересно сравнить (в порядке противопоставления) со схожими эффектами Эдгара По<sup>234</sup>. Но несомненным остается главное — тесная связь поэзии и музыки, вовлечение поэзии в сферу музыки, отличающее и творчество, и поэтический идеал обоих поэтов.

Таким образом, по всей видимости, в годы наивысшей моды в России на Эдгара По как поэта его влияние, понимаемое и в широком, и в узком смысле, было явлением многосложным и неровным. Психологическое воздействие «легенды По» на основное ядро поэтов-символистов не подлежит сомнению. Огромное значение имела и концепция поэзии Эдгара По в изложении его французских приверженцев. Однако прослеженное до уровня поэтических тем и приемов, влияние По выглядит менее ясным и, пожалуй, менее существенным.

Подводя итог значению поэта Эдгара По для русских поэтов рассматриваемого периода, стоит в целях уяснения его специфики обратиться к оценке положения Эдгара По на поэтическом олимпе Франции, данном специалистом по этому вопросу Леоном Лемонье:

«Что касается символистов, то По дал им общую концепцию поэзии. Они, как и он, хотели, чтобы она была музыкой и, заимствуя ее приемы, аллитерации и повторы, писали воздушные и скорбные стихи. Они, как и он, хотели, чтобы поэзия приближала к некоей высшей реальности, и нередко старались окутать смысл своих стихов дымкой тайны. Однако По не оставил им в наследство ни точного материала, ни символа, ни верлибра, что дало бы возможность воссоздать здание, которое было намечено им лишь в общих чертах.

Зато он, надо полагать, снабдил их набором образов и чувств, которые могли служить им, чтобы питать дух декадентства»<sup>235</sup>.

Когда же дух декадентства стал рассеиваться, Эдгара По прославляли за теорию чистой поэзии, которая по-прежнему оставалась в чести. Все это в равной степени справедливо и для России. Если же влияние По сказывалось там с меньшей силой, то лишь потому, что было разбавлено и перенесено на русскую почву его французскими последователями, смешавшись и с их влиянием. Однако на протяжении всего символистского периода в России Эдгару По было обеспечено там нерушимо твердое положение. Остается посмотреть, что произошло с этим американским писателем в ходе «преодоления символизма».

## ЭДГАР ПО КАК КЛАССИК

Столетие со дня рождения Эдгара По совпало с периодом упадка русского символизма. Если бы литературная репутация Эдгара По была связана только с этим направлением, она, несомненно, полностью бы затмилась. Символистская печать почти никак не отметила его юбилей. «Прошло сто лет со дня рождения Эдгара По» — вот все, что прозвучало, да и то в отделе о разном, в первом номере журнала «Золотое руно» за 1909 год<sup>236</sup>. Правда, другие издания уделили знаменательному событию несколько больше внимания (К-62—65, 67). Воздавая должное вкладу американского писателя в литературу, автор заметки о нем в одном из иллюстрированных журналов с уважением перечислял различные стороны его замечательного таланта: «Жюль Верн, Уэллс, Конан Дойль, французские поэты-модернисты, Л. Андреев, В. Брюсов — все эти, казалось бы, ничего общего не имеющие представители литературных течений, исходили из одного корня в лице Эдгара По, знакомство с которым многое объясняет в современной литературе»<sup>237</sup>. Так образ По обрел четкие очертания в сознании массового читателя.

Что же касается символизма, то в тот момент у его адептов были более насущные заботы, нежели празднование дня рождения своего прародителя. Символизм достиг той роковой черты, за которой начинается оценка пройденного пути, оглядки назад. В 1909 году журнал «Весы» практически прекратил свое существование, потому что, как было объявлено в последней редакторской статье, выполнил поставленную перед изданием задачу: революция в поэзии свершилась<sup>238</sup>. Преемнику «Весов» — журналу «Аполлон» — предстояло стать свидетелем окончательного распада движения символизма и краткого взлета другого направления — акмеизма. За кончиной символизма последовало появление целого букета школ и школок, возникших как отрицание предшествующих течений или в той или иной мере противодействие им.

Тем не менее, пожалуй, лучшей иллюстрацией того факта, что положение Эдгара По в России осталось прочным и неизменным, могут послужить замечания Михаила Кузмина. В своей статье «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» Кузмин, призывая создать новое направление — «кларизм», оценивал текущую литературную ситуацию как переходную от периода сумбура в искусстве к периоду, ознаменованному ясностью, — ритм, повторяющийся в истории. Кузмин настаивал на том, что каждый автор обязан — какими бы необычны-

ми ни были сюжет и материал его произведений — соблюдать законы гармонии и архитектоники: «Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдгара По, необузданная фантазия Гофмана нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму»<sup>239</sup>.

Независимо от того, имело ли это качество отношение к тому, что интерес к Эдгару По сохранился, несомненно одно: в литературных кругах его стали воспринимать с не наблюдавшейся прежде непредвзятостью и серьезностью. Переводы Бальмонта по-прежнему издавались и переиздавались. Однако появившаяся в 1912 году в журнале «Аполлон» рецензия Пяста на пятый том его сочинений, куда вошел биографический очерк о По, предположенный новичевской антологии 1911 года, отличается филологическим подходом (К-73). Пяст привлекает последние научные работы, исследующие фактические детали, и это подтверждает впечатление, что Эдгар По теперь произведен в классики, и о нем неуместно говорить в эмоциональных, окрашенных личным вкусом тонах, как это делалось пятнадцать лет назад.

Неослабевающий интерес к По проявили и двое других, куда более известных символиста, также творивших в этот постсимволистский период. Одним из них был Александр Блок. О все возраставшем авторитете Эдгара По в глазах Блока упоминалось выше (гл. IV). Пик его интереса — каким бы он ни был — к американскому писателю, по-видимому, приходился на 1911—1912 годы и, возможно, был связан с восхищением, которое По вызывал у Пяста и их общего друга профессора Аничкова (К-60, 73). В дневнике Блока за 1911 и 1912 год встречаются ссылки на предполагавшуюся статью — возможно, отклик на проект издания, а также на работу Пяста, посвященную Эдгару По. Есть даже намек на то, что Блок намерен был написать и что-то свое<sup>240</sup>. Однако единственное произведение, в которое вылился этот незатухающий интерес, — лирическое стихотворение «Осенний вечер был...», датированное 11 ноября 1912 года<sup>241</sup>. Эпиграфом к нему взяты две строчки из «Ворона» Эдгара По. Молодости и пылкости — нет возврата, внушает лирическому герою некий «джентльмен», ночной гость, напоминая ему о Леноре, утраченной «безумным Эдгаром».

Последнее упоминание Эдгара По встречается у Блока в статье «Русские дэнди» (1918). Дэндизмом, считает Блок, отмечен и замаран весь девятнадцатый век, на протяжении которого он «вдруг вспыхивал и опалял крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда», но так нигде и не создал ничего конструктивного, а в России и подавно<sup>242</sup>. В целом, суммируя, можно сказать, что Блок присоединялся к текущим оценкам американского писателя, в особенности к тем, что были в книге Аничкова. Вместе с большей частью своих современников Блок видел в Эдгаре По сплав высокой поэзии и декадентства, а также признавал его огромное литературное влияние.

Много более последовательными и систематичными были в целом

высказывания Валерия Брюсова. Его статья «Эдгар По», включенная в третий том «Истории западной литературы» (1914), представляет собой весьма основательный анализ (К-74). В отличие от Бальмонта, чье горячее стремление отождествить себя с американцем делало его слепым к тем качествам Эдгара По, которые не совпадали с собственным его талантом и личностью, Брюсов являл собой пример умного, уравновешенного и зоркого подхода. Прежде всего он прослеживает связи По с европейским романтизмом, показывая, что тот всецело принадлежит своему времени. Всесторонние познания Брюсова по части состояния гуманитарных наук того периода также сыграли важную роль. Его замечания об особенностях языка По — наиболее обоснованные из всех, прозвучавших до того в России. Но интереснейшими страницами являются те, где Брюсов анализирует природу таланта По, уделяя особое внимание сильным его сторонам и внутренним противоречиям. Чтобы правильно оценить Эдгара По, говорит Брюсов, необходимо понять, какие цели он себе ставил. Внимание По было устремлено не на внешние события в жизни, а скорее на загадку человеческого духа. Вдохновленный верой в то, что человеку в конечном итоге подвластно любое дело, По быстро дошел до пределов познанного человечеством. А затем пустился далее — в область чудесного. Однако, при всей фантастичности воспоследовавших из этого результатов, его рассказы подчинены строгой логике, основанной на первоначальном постулате. Высочайшая оригинальность Эдгара По, в понимании Брюсова, — в использовании им «законов чудесного». Лучшим примером здесь может служить любимый рассказ самого Эдгара По — «Лигейя». Подлинной стихией По была мысль, и поэтому он всегда искал объяснение таинственным явлениям. Правда, порою им овладевали сомнения в силе мысли, в силе разума. А порою, как, скажем, при создании образов Родерика Ашера, Вильяма Вильсона и Августа Бедло, побеждала интуиция художника, отмечая объяснения, требуемые адептом разума. Главная же черта, присущая всем произведениям По, считает Брюсов, — неутолимая жажда познания и готовность следовать любым путем, который приведет к открытию тайн природы и человеческой души.

Теперь, когда По уже не был неотъемлемой собственностью символистов, а стал признанным зачинателем многих других направлений, остается взглянуть, какие стороны его таланта привлекали наибольший интерес, и какие писатели оказались восприимчивы к его влиянию. И еще один вопрос: какая роль отводилась теперь столь важной доселе «легенде По». Рациональная сторона его творчества, которой с самого начала нет-нет да все же уделяли внимание, теперь, без сомнения, получила признание на всех уровнях. Так, в «Вестнике Европы» за 1911 год, отмечая популярность детективов, рецензент указывал на то, сколь многим этот жанр обязан Эдгару По<sup>243</sup>. Примерно в то же время Куприн в статье о Редьярде Киплинге писал, что

«Конан Дойль, заполнивший весь земной шар детективными рассказами, все-таки умещается вместе со своим Шерлоком Холмсом, как в футляр, в небольшое гениальное произведение Э. По — «Преступление в улице Морг»»<sup>244</sup>. Правда, газеты и журналы утопали в «мутном потоке» писаний, сочинявшихся случайными последователями По<sup>245</sup>. Но при этом в 1917 году Зинаида Венгерова с одобрением отозвалась о «Повороте винта» Генри Джеймса как о произведении, написанном на одном уровне с лучшими рассказами Эдгара По<sup>246</sup>.

Самый ясный случай влияния По в постсимволистский период попадает как раз в категорию «рациональной» литературы. Сплав давящего на психику ужаса, экзотики и логики привлекли к нему писателя такого же эксцентрического, как он сам, — Александра Грина. Связь Грина с По следует скорее обозначить словом «вдохновлять», нежели «влиять». Однако сочетание того и другого было достаточно явственным, чтобы сравнение Грина с Эдгаром По тяготело над ним до бесконечности. Если степень непосредственной зависимости Александра Грина от Эдгара По — вопрос спорный, то мнение, будто Грин не вписывается в традиции русской литературы, сомнению не подлежит. Он и сам отмечал, что русские журналы и критика принимают его весьма неохотно: он им странен и непривычен. Брюсов, который после закрытия «Весов» вел литературный отдел в журнале «Русская мысль», сомневался, стоит ли печатать там гриновский рассказ «Трагедия плоскогорья Суан». Это, сказал он, вещь красивая, но слишком «экзотическая». Однако все же в 1912 году произведение это появилось на страницах журнала<sup>247</sup>. Иностранные названия городов и имен героев, иностранная и экзотическая обстановка, даже само имя автора — псевдоним, получившийся из сокращения подлинной его фамилии, Гриневский, вводил читателей в заблуждение: как отметил один из критиков в 1910 году, они вполне могли принять его рассказы за переводы. Но хотя Грин и в самом деле многое перенял у Брет Гарта, Киплинга и Эдгара По, все им заимствованное, по утверждению того же критика, служило лишь упаковкой для его самобытности<sup>248</sup>. И вправду, в рассказах, которые Грин опубликовал в 1910 году, с точки зрения сегодняшнего дня, было мало такого, что могло напоминать читателям Эдгара По. Однако наиболее известные его ранние рассказы, «Остров Рено» и «Пролив бурь», своими морскими пейзажами и необычными душевными переживаниями главных героев вполне могли вызвать в памяти «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», которая как раз вновь появилась в четвертом томе бальмонтовского пятитомника переводов сочинений Эдгара По.

Семь лет спустя, в 1917 г., в «Русском богатстве» появилась рецензия, автор которой шел еще дальше, утверждая, что «по первому впечатлению рассказ г. Александра Грина легко принять за рассказ Эдгара По». Причин тому, продолжал рецензент — А. Г. Горнфельд, — более чем достаточно:

«Так же, как По, Грин охотно дает своим рассказам особую ирреальную обстановку, вне времени и пространства, сочиняя необычные вненациональные имена; так же, как и у По, эта мистическая атмосфера замысла соединяется здесь с отчетливой и скрупулезной реальностью описаний предметного мира; так же, как у По, подлинным героем Грина неизменно является мир несознательного, мир темных предчувствий и разительных совпадений, мир эмоциональных тяготений и роковых сил, ради эстетического контраста соединяемый с математической ясностью рациональных построений, с беспощадной неизбежностью строго логических умствований. Так же, как у По, здесь героем является хаос в одеянии таблицы умножения. <...> Кровь, убийство, преступление и ужасы бесчеловечного насилия человека над человеком так же обычны у Грина, как у По, и так же, как у По, они не служат самоцелью и даже средством в изображении характеров, но являются необходимой атмосферой, в которой рождаются и находят естественное развитие самые загадки духа и жизни»<sup>249</sup>.

В этом сравнении, говорит критик, Грин выходит на второе место: впечатление, производимое им, слабее и даже культурный багаж — беднее. Но причина тут только в том, что Эдгар По был первым, а потому само зерно гриновских рассказов уже известно всем, кто читал По; Грин действует в мире, уже созданном Эдгаром По. Но при всем том, заключает Горнфельд, процесс творчества у Грина напроочь лишен подражательности, и хочется сказать: «Грин был бы Грином, если бы и не было Эдгара По»<sup>250</sup>.

Хотя это сопоставление много лет было в ходу, приведенная выше фраза наиболее сильно выражает суть дела. Сегодняшнему читателю, оценивающему рассказы Эдгара По и Александра Грина с «дистанции времени», трудно согласиться с неременным утверждением той поры. Тем не менее анализ рассказов Грина, написанных между 1910 и 1917 годами, дает достаточно материала, чтобы объяснить произведенное им тогда впечатление. Грин и сам дает достаточный повод говорить, что он следует Эдгару По. Так, рассказу «Дьявол Оранжевых вод»<sup>251</sup> предпослан эпиграф, почти повторяющий первые слова притчи Эдгара По «Тишина»: «Внимай мне, — дьявол мне сказал в полночной тишине. — Внимай! я расскажу тебе о горестной стране...»

В основе притчи По лежат три библейских искушения в пустыне. Первые два, по версии По, — это страх перед дикими зверьями и бурей; господствующее настроение выражено письменами, начертанными на скале, которые гласят: «Запустение». Третье искушение начинается тогда, когда «запустение» перерастает в «тишину». Ее богоподобный человек из притчи По не выдерживает: он кидается прочь. Версия Грина — ближе к Священному писанию. Его дьявол-искуситель предстает в облике выбитого из колеи политического эмигранта Баранова, навязавшегося в спутники некоему Бангоку, от имени которого ведется рассказ. Баранов одержим идеей самоуничтожения.



Первая встреча происходит на судне, на котором оба путешествуют «зайцами»: Баранов будит Бангока ночью, чтобы излить душу — поговорить об одиночестве и бессмысленности человеческой жизни. Обоих высаживают в первом же порту. Бангок предпочел бы отделаться от Баранова, но жалость и мысль, что лишняя пара рук ему не помешает, его останавливают. Они продолжают путь вдвоем. И вот «первое искушение» — Баранов предлагает объявить голодовку «их тюремщику» — жизни. Слушая его, Бангок приходит в такое состояние, словно его оглушили наркотиком, но превозмогает себя и «прогоняет дьявола». «Второе искушение» совершается в лесу. Хотя, говорит Баранов, он не верит в Бога, но ему пришло на ум, что, вознеся молитвы, они вдохнут в себя силы. Бангок с негодованием отказывается молиться: он чтит Бога и не станет припадать к нему, как к последнему прибежищу. «Третье искушение» ждет его в виду города, который является их надеждой и спасением. Баранов вдруг объявляет, что городская жизнь вызывает у него страх и ненависть, он предлагает вернуться в лес. Но Бангок наотрез отказывается. И вот они сидят у костра, разведенного у края воды, которую пламя окрашивает в оранжевый цвет. Баранов — этот дьявол-искуситель — заводит разговор о том, что он лишь перелив света и теней на водной глади и скоро исчезнет в пучине. Он хочет застрелиться, но ему не хватает мужества нажать курок, и он просит Бангока сделать это за него. Мертвое тело погружается в оранжевые воды.

По сути оба рассказа — и Эдгара По, и А. Грина — содержат в себе более или менее сходные положения — правда, у Грина они гораздо прозрачнее. Здесь было бы трудно обосновать, что главные герои обоих рассказов обитают в одном и том же духовном мире, однако зерно одного рассказа, несомненно, присутствует в другом, узнаваемое благодаря указанию самого Грина.

В нескольких рассказах Грин исходит из предположений, которые, надо полагать, порадовали бы Эдгара По. Научная или псевдонаучная обоснованность происходящего доведена в них до предела достоверности. Два таких рассказа датированы 1914 годом. В рассказе «Загадка предвиденной смерти» (II, 444—450) описывается психологический феномен, трагически переходящий в сферу физического. Интонация По звучит уже в первом предложении: «Чудовищная впечатлительность Эбергайля поднялась в последний день его жизни на такую высоту, с какой смотрит разум, стоящий на границе безумия». Приговоренный к смерти через обезглавливание Эбергайль в мельчайших подробностях, вплоть до ощущения каждой детали, исследует то мгновение, когда на него опустится топор. Его преследуют галлюцинации, ему чудится, что он пытается выдрать лезвие из шеи. Тем же предвидением мельчайших частных характеристик характеризуется преступление, за которое он осужден на смерть. Сила внутренней сосредоточенности Эбергайля напоминает ряд героев По, а также, пожалуй, Раскольникова.

Этот образ приходит на ум частично и потому, что вся ситуация — и биографически, и литературно — несомненно, из Достоевского. Эбергайля выведут на казнь, но — как сообщают ему по секрету — топор будет лишь занесен над его головой, не более того. Однако отсрочка длится слишком долго; Эбергайль измучен мыслью, что его обманули, и голова его сама, без помощи топора падает с плеч. И Коломба, холодно, с научной точки зрения наблюдавший за ним, делает вывод: «Эбергайль — великий стигматик». Не вызывает ли это в памяти князя Мышкина из «Идиота», который не раз возвращается мыслью к тому, что должно происходить в душе осужденного на смерть человека.

Другой редкий «научный» случай описывается в рассказе «Редкий фотографический аппарат» (III, 229—230): во время грозы, разыгравшейся в пустыне, возле гигантского монумента произошло убийство, и молния запечатлела происшедшее на шее убийцы. Молния иногда проделывает и не такое, и доктор не берется это объяснить.

Ряд других рассказов Грина, написанных в тот же период, раздвигают рамки возможного еще дальше, и при этом всегда дается намек на психологическое объяснение. Во многих рассказах описываются самые разнообразные психологические переживания. Два из них принадлежат к категории, уже знакомой по прозе Брюсова, хотя в сравнении с брюсовскими рассказами выглядят наивными поделками. Так, в «Ночью и днем» (1915; III, 278—288) описывается сосуществование двух душ в одном теле, притом что друг о друге они ничего не знают. В рассказе «Там и там» (1915, III, 293—294) исследуется многожды затронутая Брюсовым проблема противостояния сна и реальности — правда, у Грина почти нет контекста для такого исследования.

Один из самых запоминающихся рассказов раннего Грина — «Отравленный остров» (1916; IV, 159—173), первоначально озаглавленный «Сказание о далеком океане». Он, скорее всего, идет от По и также через Брюсова, в особенности через «Земную ось». Действие гриновского рассказа отнесено в 1920 год, в будущее, и повествуется в нем о трагедии, разыгравшейся на небольшом, находящемся к югу от экватора островке, где проживали потомки политических эмигрантов из некоей не названной автором страны. В течение ряда поколений они жили идиллической жизнью и с современной цивилизацией, вернее, с современной военной техникой столкнулись волею случая, когда у острова на недолгое время встало на якорь океанское судно. Не успело оно уйти, как на острове стали происходить всякие события: на берег выбросило мину, над островом на бреющем полете пролетел самолет, и, наконец, гигантский всадник, одетый в броню, перепугал островитян. Постепенно ими овладевает такая тоска, депрессия и ужас, что они принимают решение совершить массовое самоубийство, приняв яд. Когда остров посещает следующее судно, моряки находят там лишь двух детей и труп умершего от яда среднего

возраста мужчины. В газетных сообщениях массовое самоубийство приписывается галлюцинациям, которые были вызваны рассказами посетивших остров моряков. Таким образом, яд, уничтоживший наивных островитян, был двух родов. Согласно Грину, утопию погубили внешние силы; согласно Брюсову — она была разрушена изнутри.

Склонность критиков двадцатых годов нашего века без конца повторять о зависимости Грина от По говорит не только о восприятии творчества Грина, но и о месте, которое в тот период занимал в русской литературе Эдгар По. Первым произведением По, которое при сопоставлении этих двух писателей приходит на ум, является история Артура Гордона Пима, соединяющая в себе экзотические приключения и тайну. С высоты сегодняшнего дня легко забыть, что этот роман, который американская критика не слишком жаловала своим вниманием, русские читатели считали классикой в морском приключенческом жанре. (Значительно позже, в 1934 году, известный критик К. Зелинский, желая показать, что «Пима» вполне можно принять за произведение, написанное Грином, цитирует большой кусок из начала десятой главы!)<sup>252</sup>. Кроме того, существовала тенденция относить на счет По любой художественный вымысел, в котором присутствовал какой-либо намек на сверхъестественное или рассматривались необычайные психологические ситуации. Эдгар По и Грин часто используют сюжеты с ситуациями на крайней грани человеческого опыта. Герои Грина нередко переживают странные психологические состояния, переходящие в нечто фантастическое. Происходящее с ними мало похоже на то, что случается с героями По, однако темы, атмосфера, манера письма — все это напоминает читателям американского писателя. Грин «хотел быть “русским Эдгаром По”, и его называли так», — писал о нем тот же Зелинский<sup>253</sup>. Однако существовали и полярные суждения. Константин Паустовский решительно опровергал мнение, будто Грин «подражал» Эдгару По или Стивенсону, Конраду или Киплингу, или Райдеру Хаггарду, и, по всей видимости, отрицал не только «подражательство», но и какое-либо влияние на Грина со стороны перечисленных писателей<sup>254</sup>. Напротив, Михаил Слонимский, чья статья о Грине помещена в той же книге, что и статья Паустовского, придерживается противоположного мнения, которое, по правде говоря, разделяет большинство писавших о Грине<sup>255</sup>. И еще одно интересное высказывание о Грине, относящееся к тридцатым годам, следует, пожалуй, процитировать здесь. Грин «как бы представляет в литературе от имени целого течения, целого жанра, выпавшего из «большой» литературы, оказавшегося не фактом искусства, а фактом редакционного обихода популярных приключенческих еженедельников»<sup>256</sup>. Литературная репутация Грина всегда балансировала на грани респектабельности. Как и в случае Леонида Андреева, можно, пожалуй, сказать, что заимствованные им у По элементы лучше всего удовлетворяют массовый вкус.

В постсимволистский и следующий за ним периоды нет ни одного, кроме Грина, значительного писателя, который представлял бы собой столь ясный пример непосредственного влияния По. Говоря о первых советских годах, можно, пожалуй, назвать Вениамина Каверина, принадлежавшего к так называемому прозападному крылу «Серрапионовых братьев» и как-то упоминавшегося в качестве писателя, который испытывал влияние Эдгара По. Каверин и сам много позже подтвердил, что среди первых шестнадцати его рассказов, оставшихся в рукописи, были подражания Бунину, Белому, Гофману и Эдгару По<sup>257</sup>. Такие рассказы, как «Бочка», где проводится математическое исследование тайны вселенной с попыткой теми же средствами выйти за ее пределы, действительно, вызывают в памяти прозу По<sup>258</sup>. Также и склонность Каверина к приключенческому жанру, подчас перерастающему в детектив, как и его пристальное внимание к построению сюжета, послужили поводом для того, чтобы постоянно ставить его в один ряд с западными беллетристами, в частности с Эдгаром По. Примечательно в этой связи замечание В. Саянова, заявившего, что, останься Каверин на своих ранних позициях, он рисковал бы превратиться в писателя, подобного Грину<sup>259</sup>. С другой стороны, математическая и метафизическая направленность Каверина подсказывает и иные ассоциации. Здесь уместно вспомнить высказывания Евгения Замятина, который считал, что современная советская литература нуждается в новой фантастике<sup>260</sup>.

В советское время признание и влияние По в русской литературе натолкнулось на явные препоны: с того момента, как в конце двадцатых годов литература оказалась «мобилизованной», тип творчества, с которым чаще всего связывали имя По, был попросту запрещен. Это, однако, не означало полного забвения. Напротив, теперь его творчество подверглось нападкам — и не кого-нибудь, а С. Динамова, в тридцатых годах редактора «Литературной газеты», что уже знаменательно<sup>261</sup>. Сам факт, что Динамов написал об Эдгаре По между 1931 и 1935 годами три статьи, да еще издал сборник его рассказов, говорит о чем-то большем, чем обычный разнос «декадентского» автора. Эти статьи — правда, изобилующие повторениями, — посвящены исключительно рассказам По, главным образом научно-фантастическим, а существеннейшее обвинение, которое предъявляет американскому писателю С. Динамов, состоит в том, что тот рассматривает непознанное не как предмет дальнейших изысканий, а скорее как неразгаданную тайну. При всем том Эдгар По удостоивается и похвалы — за умение хорошо построить сюжет и держать читателя в напряжении, за краткость и сжатость изложения, а также за железную логику. Нельзя не отметить, что С. Динамов, чье явное увлечение «художником смерти и разложения» кажется весьма странным для левого критика РАППа, очень точно схватил главные черты художественной прозы По<sup>262</sup>. Появление же такого рода статей наводит на мысль,

что и По, и направления, с ним связанные, оставались достаточно заметным явлением, чтобы вызвать на себя критический огонь.

Статья, появившаяся в 1939 году в связи с девяностолетием со дня смерти писателя, написана в заметно более положительном тоне<sup>263</sup>. В ней особенно отмечается творчество По в жанре новеллы и уже с нескрываемым интересом анализируются основные элементы его поэтики, к которым автор статьи относит дьявольскую любознательность, страсть к эксперименту, стремление всегда идти по краю возможного. Художественная проза По и его глубинное прочтение жизни объявляются достойными серьезного изучения современными писателями: часть его произведений написана для своего времени, а часть — предназначена для будущего.

Пока Эдгара По продолжали рисовать в образе декадента, присвоенном ему в эпоху символизма, он оставался тяжелой проблемой для советской критики. Прочно устоявшаяся популярность этого писателя среди читательской аудитории не позволяла его замалчивать и вынуждала найти ему положительное применение. Разносы, которые Динамов учинил Эдгару По за его неправильное отношение к «непознанному», подчеркивали негативную сторону; с развитием жанра фантастики в наследии По отыскалось и положительное. Как признанного родоначальника этого жанра, его не только не забывают, но полностью отдают ему должное. Добавим, что недавнее русское издание прозы Эдгара По, снабженное научным аппаратом, по всей видимости, окончательно реабилитирует этого писателя, хотя его готические рассказы пока еще не вызывают одобрения (П-99).

Однако склонность к готическому среди русских писателей, как и среди других, неистребима. Интересными продолжателями этой школы являются два писателя-эмигранта — Георгий Песков и Павел Муратов, чьи рассказы в значительной мере напоминают прозу Эдгара По. Особенно на такое сравнение напрашиваются «Тринадцатый» Г. Пескова и «Остров Тишины» П. Муратова<sup>264</sup>. В список этот, пожалуй, можно включить еще много имен.

Тут можно было бы поставить точку, считая установленным, что на популярных уровнях По всегда присутствовал в русской литературе. Однако остаются без ответа несколько существенных вопросов. Не иссякло ли «подземное течение» на этих уровнях? А ведь это вполне возможно, хотя Блок менее всего считал Эдгара По автором расхожих детективов или родоначальником научной фантастики, когда в 1914 году обронил это крылатое выражение. Что в действительности произошло с По — «изумрудным Люцифером», главным вдохновителем символистов? Ведь по мере того, как утрачивался вкус к декадентству, исчезала и потребность в декадентском образе поэта. Поколение поэтов, пришедших на смену символистов, восстало против многих их идеалов, но унаследовало их высокое понятие о поэзии. Эдгар По, легко сбросив декадентский наряд, сохранил свое положение поэта,

воплощавшего «высокую музу». Именно здесь стираются грани между его прозой и поэзией в восприятии тех, кто читал произведения Эдгара По, сопереживая. Для поэтов же все его создания — поэзия в высшем смысле — Морелла, Лигейя, Ленора, обреченный гибели дом Ашеров, ворон, несмолкающие колокола и даже собственная жизнь самого поэта. Так и хочется сказать, что своеобразное литературное влияние Эдгара По переместилось на Небеса, откуда его то и дело вызывают на грешную землю — покровительствовать возвышенной поэзии.

Это впечатление усиливается, когда читаешь стихотворение Бориса Пастернака «Про эти стихи», вошедшее в его ранний сборник «Сестра моя — жизнь». Впервые опубликованное в 1920 году, это стихотворение воспевает настроение поэта — жизнерадостное погружение в романтическую поэзию<sup>265</sup>. Одна из строк гласит:

Кто тропку к двери проторил,  
К дыре, засыпанной крупой,  
Пока я с Байроном курил,  
Пока я пил с Эдгаром По?

И, конечно же, Пастернак был тут не одинок. В его поколении найдутся и другие, кто «пил с Эдгаром По» из вдохновенных источников. Неопровержимое доказательство тому — стихотворение Осипа Мандельштама, написанное в 1913 году, которое к тому же ненароком подтверждает, насколько поверхностным было отношение к подлинной форме прозаического и поэтического наследия По<sup>266</sup>. В небольшой аудитории читаются стихи, и впервые как чтеца, так и слушателей охватывает чувство неловкости. Однако по мере того, как декламация продолжается, в их настроении происходит перемена. Читают из Эдгара По, и его дух постепенно овладевает и чтением, и публикой. Вот как об этом говорит автор:

Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо!  
Кошмарный человек читает «Улялюм».  
Значенье — суета, и слово — только шум,  
Когда фонетика — служанка серафима.

О доме Эшеров Эдгара пела арфа <...>

И чтец, теперь ощутивший себя «кошмарным человеком» и «безумным», вдруг очнувшись, пьет воду и умолкает. Затихают звуки арфы, а автор выходит на улицу, подставляя себя свистящему осеннему ветру<sup>267</sup>.

В другом стихотворении (вернее, в двух объединенных в одно) — «Соломинке» (1916, впервые опубликовано в 1917)<sup>268</sup>, сугубо личном, автобиографическом, Мандельштам также упоминает Лигейю. Это

чрезвычайно сложное произведение было частично истолковано благодаря расшифровке заключенных в нем аллюзий<sup>269</sup>. Цель анализа, приводимого здесь, — объяснить значение использования в нем имени Лигейя в связи с «умираньем» в заключительных строках первой части. Произнеся слово «соломинка», а вслед за ним имя «Лигейя» и слово «умиранье», поэт восклицает: «Я научился вам, блаженные слова». Он повторит это восклицание в первой строке второй части, добавляя еще более «блаженные» имена — Ленора и Серафита Бальзака. Тройное использование имени Лигейи, как и обрамление — огромная темная спальня, напоминающая обстановку рассказа Эдгара По «Лигейя», — создают атмосферу и тематический центр этого стихотворения о смерти и преходящем всего сущего. Здесь вновь подтверждается вдохновляющая поэтическая сила всего созданного Эдгаром По — в прозе и в поэзии.

Еще одного поэта уместно упомянуть здесь — эмигранта Бориса Поплавского. Он жил и писал в Париже в двадцатые—тридцатые годы этого века, и его связь с русской литературой двадцатого столетия была тесной и продуктивной. В начале тридцатых, после того как он отдал дань сюрреализму, Поплавский пишет стихи, в которых сильно отражается дух неоромантизма и декадентства — течений, господствовавших среди русских писателей, осевших в Париже<sup>270</sup>. Ничего удивительного, что в его стихотворениях встречаются аллюзии из Эдгара По. Тема стихотворений «Морелла» и «Морелла II» из сборника «Флаги» (1931) — утрата любви и ее желанное возвращение<sup>271</sup>. Фоном же служит одноименный рассказ Эдгара По, в котором мертвая мать полностью возрождается в дочери и возвращает себе любовь ее отца. Стихотворение изобилует картинками ночи, образами рока, которые сильно отдают декадентством — то есть временем уже после Эдгара По. Вряд ли можно считать случайным совпадением, что три цикла (по два стихотворения в каждом) в сборнике «Флаги» перекликаются с «блаженными словами», которые обрел Осип Мандельштам в своей «Соломинке» — «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита». В сборнике «Флаги» есть «Морелла I» с «Мореллой II», «Серафита I» и «Серафита II», а также «Саломея I» и «Саломея II». Мореллу же можно считать достойным вариантом, представляющим двух других макаберных героинь По — Ленору и Лигейю.

Приверженность Поплавского к переработке сюжетов Эдгара По сказалась в стихотворении «Рукопись, найденная в бутылке», в котором двое влюбленных, потерпев кораблекрушение, оказываются одни в утлой лодке и тонут, счастливые, оставляя миру стихи о своей судьбе. Жуткий труп, сопутствующий им, и намек на каннибализм — мотивы, уже встречавшиеся читателю у Эдгара По. «Певец Мореллы!» — восклицает Поплавский. Певец Мореллы, кажется, и впрямь витает над стихами Поплавского.

Другие писатели — прозаики и поэты — демонстрируют иные гра-

ни всепроникающего присутствия По в русской литературе двадцатого века. Интересным свидетельством тому являются воспоминания Юрия Олеши в книге «Ни дня без строчки». И хотя тут вряд ли можно говорить о детальном и исчерпывающем знании творений Эдгара По или даже глубоком интересе к ним, этот американский писатель то и дело вторгается в воспоминания автора и его литературные заметки. Вот он превозносит космологическую поэму Эдгара По «Эврика»: «Эта книга <...> несказанно великолепна, поэтична, гениальна». В библиотечном экземпляре он натывается на заметки, сделанные человеком, хорошо владевшим материалом и подтверждающим верность догадок По. И Олеша в восторге от того, что они подтверждены<sup>272</sup>. В другом месте, рассуждая об Оскаре Уайльде и «Портрете Дориана Грея», он замечает, что идеей двойничества Уайльд обязан «Вильяму Вильсону» Эдгара По. В обычной, слегка утрированной манере, свойственной обожателям Эдгара По, Олеша утверждает, что тема воплощения добра и зла в двойниках впервые была разработана «Эдгаром»<sup>273</sup>. Правда, несколькими страницами дальше он соглашается с мнением тех, кто отдает пальму первенства Гофману, — да, Гофман коснулся этой темы, — но тут же вспоминает, как упорно сам По отрицал мнение, будто на него влияли немецкие романтики. И Олеша выступает с новым сравнением обоих писателей: «Может быть, разница между ними именно в том, что Эдгар По трезв, а Гофман пьян. Гофман разноцветен, калейдоскопичен. Эдгар в двух-трех красках, в одной краске». Оба, заключает он, «великолепны, неповторимы, божественны». И дальше обращается к рассказу По «Черный кот», кончая напоминанием о том, что об этой истории писал в одной из своих статей Достоевский<sup>274</sup>. Добавим, кстати, что в той же статье Достоевский как раз касается сравнения, проводимого между Гофманом и По. Без сомнения, ассоциации, возникшие у Олеши по ходу рассуждения, связаны с этим полузабытым фактом.

В записных книжках имя Эдгара По упоминается в самых различных контекстах, включая даже строку, в которой высказывается мысль о том, что «страшный Эдгар По» стоит в одном ряду с Бальзаком, Золя и Гюго и что все они блистают юмором, когда им этого хочется<sup>275</sup>.

Однако в статье об Эдуарде Багрицком — друге одесской юности — Олеша возвращается к романтическому взгляду на Эдгара По, описывая, какое сильное впечатление произвела на их мальчишеское воображение жизнь таких людей, как По: «Мы очень часто вспоминаем удивительные жизни поэтов. Жизнь Виллона, Байрона, Эдгара По, Рембо. Нас восхищают подробности этих биографий, их странность, необычность, их близость к вымыслам. А ведь жизнь Багрицкого была сродни жизни этих поэтов. Это была жизнь артиста в самом чистом, волнующем смысле этого слова»<sup>276</sup>.

В романтизме Багрицкого критика иногда отмечала влияние не только Бернса и Скотта, которых он переводил, но также Киплинга



и Эдгара По<sup>277</sup>. В частности, в стихотворении «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» имя По возникает в том же ключе, в каком приводится у Пастернака, как об этом говорилось выше<sup>278</sup>: оно служит утверждению романтического взгляда на жизнь и в данном случае на необходимость идти в бой. Бывалый революционер и участник гражданской войны делится воспоминаниями с молодым бойцом, не понимающим его боевого духа. Он рассказывает юноше о своем поколении, уходившем на войну с книжками стихов в рюкзаке, — «Тихонов, Сельвинский, Пастернак». Он вспоминает поле брани после боя, рисуя его импрессионистическими мазками: ромашка, цветущая в солдатском сапоге, пресловутый ворон, летающий и каркающий свое «Nevermore», «Старая романтика» — подсмеивается он над собой, тщетно пытаясь передать свои чувства младшему товарищу — человеку иной породы.

Косвенное и весьма любопытное подтверждение этим одесским разговорам есть у принимавшего в них непосредственное участие Валентина Катаева, который также при случае не обходил По в своих сочинениях<sup>279</sup>. Много лет спустя он в одном из своих сочинений приводит строки из «Улялюм» Эдгара По, чтобы обрисовать трогательный эпизод, происшедший во время поездки по Соединенным Штатам<sup>280</sup>.

Все приведенное выше говорит о том, что Эдгар По остается для русских поэтов и романтиков самым романтичным из всех романтических поэтов. Он милее им, чем Байрон, ближе, чем Гейне, и, можно сказать, вошел в их плоть и кровь. Конечным свидетельством прочного и полного приятия является, пожалуй, пародия. Более того, пародия очищает от банальности, — мера, которую, надо полагать, приветствовал бы и сам По.

Американские поэты уже давно сообразили, как легко стихи По ложатся на пародию. Не отстали от них в этом деле и русские поэты. Примером тому могут служить «подпольные» стихи Александра Есенина-Вольпина, датированные 1948 годом, где он, используя форму и образ «Ворона» Эдгара По, иронизирует над опасностью, которой грозят ночные разговоры, и страхом, который внушают ночные стук в дверь<sup>281</sup>. Еще откровеннее — и даже еще насмешливее — использует «Ворона» Андрей Вознесенский в четвертой части своей поэмы «Оза»<sup>282</sup>. Поэт снисходительно объясняет ворону, что тот потерял, не разделяя человеческой жизни, но получает в высшей степени резкую отповедь, и в итоге от его снисходительности не остается и следа.

Наконец, следует сказать о писателе, в котором пересеклись несколько линий. Это Владимир Набоков. Он принадлежит к поколению, воспитанному на стихах русских символистов, и сам начинал как поэт. Мальчиком, по собственному признанию, Набоков любил Эдгара По. Много лет спустя, уже как американский писатель Набоков, среди прочих своих произведений сочинил пародию на Эдгара

По в образах героев «Лолиты». Начиная с первой части, где детская любовь Гумберта Гумберта носит имя Аннабелла Ли и роман протекает в соответствующей обстановке, пародия поддерживается отдельными мазками вплоть до финала, отдаленно напоминающего коллизию в «Вильяме Вильсоне», когда между «двойниками» происходит нелстная дуэль в готическом духе. Как указал критик Альфред Аппель, «Лолита» является законченной формулой темы двойника в литературе<sup>283</sup>. Роман был, разумеется, написан по-английски, но несколькими годами ранее Набоков набросал эту историю по-русски, и наличие русского варианта позволяет включить его в данный обзор.

Когда в конце 40-х годов прошлого века произведение По впервые появились в России, у «безумного Эдгара» не оказалось там ни влиятельного духа-попечителя, ни аудитории, подготовленной достаточно зрелым движением романтизма. Романтизм в России, несомненно, так до конца и не сформировался. Немногие русские романтики первого ряда — Лермонтов, Тютчев, даже Гоголь — обрели должную оценку много позже, уже в символистский период. Заимствованный романтизм — Байрон, Вальтер Скотт, Гофман — настоящей школы не создал. Таким образом, отдельные разбросанные по страницам периодической печати подборки рассказов По, знакомившие с ним русских читателей, мало способствовали созданию ясной и полной картины его творчества; внутреннего же чувства, достаточного, чтобы понять значение этого писателя, россиянам недоставало. Даже в предисловии Достоевского — самом умном и единственно самостоятельном суждении, высказанном о По в России, по крайней мере до конца семидесятых годов, — его творчество рассматривалось, так сказать, с внешней стороны, и отмечались некоторые наиболее заметные черты, без проникновения в сам дух писателя. Статьи Шелгунова, публиковавшиеся в 1874 году, положили начало психологической интерпретации По в России, — интерпретации, для которой существующие версии его многослойной биографии представляли, наравне с его художественными произведениями, обильный материал. Интерес Эдгара По к своему времени, озаменованному господством социальных проблем и позитивистской мысли, разумеется, остался вне поля зрения русской критики и, как правило, вне литературы. Но по мере того как в России вызревало свое национальное движение и туда проникали новые веяния, распространенные во французском искусстве и французской мысли, стал проливаться свет и на другие грани жизни и творчества По.

Символизм часто называют вторым романтизмом. Это определение нуждается в бесчисленных дополнениях, однако в данном случае оно может оказаться полезным. Если романтики первой волны были исполнены бурной и прекрасной надежды, то романтиками второго

\* в высшей степени (фр.)

призыва владело бурное стремление бежать от действительности и отрицать ее, а отнюдь не изменять. Бодлер и Эдгар По, оба поздние романтики, легко подключались к подобным настроениям. Пожалуй, мы не возьмем грех на душу, если скажем, что По в силу своего прямого или косвенного родства с немецким романтизмом усилил его в России, тогда как Бодлер укрепил связи с французским. Однако поскольку между ранним «романтизмом» и поздним нет зияющей пропасти, а периодические нападки на искусство стали явлением слишком закономерным и обыденным, Эдгар По и Бодлер, очевидно, оказались в какой-то степени проводниками традиции, которая так и не приобрела устойчивости в России.

Во всяком случае, когда символисты потянулись назад, к старым ветвям древа, от которого их движение отпочковалось, творчество По пришлось им очень кстати. Одна существенная причина, почему это было так, уже упоминалась: намеки на «потусторонность», обильно рассыпанные у По, как нельзя лучше играли символистам на руку, поскольку символизм — литературная форма, тяготеющая к оккультному взгляду на мир. Среди русских же символистов оккультизм и был, и не был в ходу, так как ведущие представители этого течения видели в символизме главным образом литературный стиль. Тем не менее и они нашли в Эдгаре По кое-что для себя полезное.

Хотя символизм и не был монолитным единством, он стал элитнейшим направлением. Только теперь, в ретроспективе, ясно, что на рубеже века это было главное литературное течение. Творили и другие писатели, и многие из них полностью отмежевались от этого нового движения. Да и широкая публика вовсе не сочувствовала зауми символистов, хотя кое-какие их взгляды окрасили общую атмосферу времени. Однако читательская аудитория Эдгара По не ограничивалась одними символистами. Он пользовался популярностью в разных слоях, куда органичнее связанных друг с другом, чем кажется на первый взгляд. Объединяющий принцип его творчества — проникновение за внешние пределы жизни и опыта, а этой склонности человеческой природы как раз и служат в грубой форме «ужастики», и многие читатели вряд ли отличат от них рассказы Эдгара По. К тому же, как мастер композиции, он, несомненно, приходился по вкусу любителям приключенческой литературы. На другом уровне По, вероятно, нравился своим нервическим настроением тем читателям, которые были захвачены атмосферой *fin de siècle*, но не слишком интересовались проникновением в «запредельное». (Вероятно, исходя исключительно из сведений, почерпнутых у По, в популярном журнале «Нива» Америку называли «классической страной неврастения»<sup>264</sup>.) Обилие больных тем у По гарантировало ему широкую читательскую аудиторию в этих кругах. И в других тоже, вплоть до символистских, представляющих самые изысканные вкусы.

Превосходным примером рассказа По, отвечающего вкусам мно-

гим и разным, может служить «Падение Дома Ашеро́в». Во-первых, как отмечалось выше, в декадентском движении Родерик Ашер сыграл роль основополагающей фигуры, символа изнеженности, сверхрафинированности, саморазрушения и извращенности. Во-вторых, для тех, кто обращался к По с целью изучения больной психики, Ашер был объектом чрезвычайно благодатным, а когда вошел в силу психоаналитический метод, откровения этого героя можно было приписать самому автору. Любители кошмаров также получали тут полное удовлетворение, наслаждаясь готическими ужасами и мелодрамой. Ашера вполне можно считать их воплощением: он и умирает даже, как сам себе предсказал, пав жертвой собственного страха. Что же касается поэтики символизма, то ее присутствие в «Доме Ашеро́в» лишь относительно очевидно, и она сказывается лишь в рудиментарном виде по сравнению с тем, как стала с той поры проявляться в литературе. Однако некоторые признаки, встречающиеся чуть ли не на каждом сюжетном повороте и ряд тщательно рассчитанных, но несколько странных эффектов (например, перевернутое отражение огромного здания в черных водах озера и намеки на его отношение к реальности) вполне могут заинтересовать даже не самого рыного символиста. И над всем этим — ясное ощущение оккультных влияний<sup>285</sup>. По искусно помещает объяснение странным анимистическим взглядам Ашера между аллегорической балладой «Заколдованный чертов» и перечислением редких книг, включая труды оккультных авторов, над которыми рассказчик просиживает многие часы в обществе Ашера. В этом ключевом абзаце Ашер изливает свою душу; его судьба, заявляет он, тесно связана с домом и его миазматическим окружением, где само расположение камней говорит о нависшем над ним приговоре. В самом сгущении сил атмосферы, утверждает он, таится постоянная угроза, а результат их действия обнаруживается «в том безгласном, но неослабном и ужасающем влиянии, что долгие века вяло судьбы его рода и сделало *его* таким, каким я теперь его вижу, — таким, каким он стал» (с. 194). Что это? Утрированное готическое украшательство? Проекция душевного состояния? Или «проба» на доверие? Всего лучше повторить здесь комментарий самого рассказчика: «Подобные мнения не нуждаются в комментариях, и я от них воздержусь» (с. 194). Каждый читатель — как и каждый автор — вправе толковать рассказываемое, как ему угодно.

Литературное влияние, как обстоятельно показано Полем Ван Тигемом и другими, происходит на разных уровнях — от внешнего подражания стилистическим приемам и заимствования элементов сюжета до усвоения общего духа, атмосферы и мировоззрения, которые затем преобразуются и воспроизводятся так, что уже почти невозможно назвать первоисточник<sup>286</sup>. В последнем случае воздействие одного писателя на другого, разумеется, гораздо незаметнее, но и в равной степени гораздо глубже.

В предыдущих главах, смеем надеяться, было достаточно сказано о характере влияния, которое Эдгар По оказал на произведения других писателей как благодаря их личному и непосредственному знакомству с его поэзией и прозой, так и через элементы его творческого метода, усвоенные литературным климатом России. Это влияние не было связано с его репутацией, и если иметь в виду воздействие первого типа, то оно вполне могло бы иметь место, даже не обрети он всемирную славу. Иностранная книга, случайно прочитанная и запомнившаяся человеку, ставшему большим писателем, вовсе не обязательно обретет положенную ей известность, если этот писатель не предаст огласке оказанное ею на него влияние или если это влияние не будет осознано. Хотя Достоевский и получил от По некий заряд, вдохновивший его на «Преступление и наказание», этот факт не сыграл и малейшей роли в создании русской репутации Эдгара По. Но воздействие этого факта, во много раз приумноженное, сыграло свою роль, повлияв на бесчисленное число других произведений русских авторов. Второй тип влияния в значительной степени связан с репутацией и популярностью. В этом случае мы редко имеем дело со случайным знакомством или даже глубоким взаимопониманием, творческим или личным, между авторами. Как в случае Сологуба, влияние может оказаться неосознанным, непризнанным или попросту нечаянным: сам автор о нем и не помышлял. Или оно может быть номинальным, как в случаях Андреева и Грина, которые так рьяно восхищались По, что в результате его воздействия на их творчество стало казаться большим, чем оно есть на самом деле.

Во всяком случае, как уже указывалось, влияние — неотъемлемая часть пути, которым движется литература. И там, где данное произведение или все творчество одного писателя составляет часть опыта других, изучение результатов литературной зависимости является средством понимания некоторых произведений и даже всей литературной обстановки в периоды, отмеченные подобным влиянием<sup>287</sup>.

Творчество Эдгара По, в особенности его художественная проза, несомненно и со всей очевидностью, содействовало и вдохновляло не одного русского прозаика и поэта. Творчество Эдгара По весьма содействовало усилению в русской беллетристике отдельных жанров, которые, не занимая в ней ведущего места, значительно ее обогатили. Русских поэтов Эдгар По поддержал, главным образом, своей концепцией чистой поэзии и своим примером поэта *par excellence*. Репутация Эдгара По и, более того, миф, сложившийся о его жизни, несколько превзошли его литературное влияние. Они, бесспорно, составили главную часть этого влияния и сделали его личность и творчество особенно притягательными. Если бы переводы рассказов «Золотой жук» и «Сердце-обличитель» оказались случайными эпизодами, блоковское «подземное течение» не вышло бы за пределы нескольких жалких ручейков, еле-еле сочащихся в толще литературной

подпочвы. Однако совокупность жизненных обстоятельств гораздо значительнее. Обзор литературной судьбы Эдгара По в России за последние полстолетия свидетельствует о том, насколько глубоко он вошел в русскую культуру на многочисленных уровнях. Различные аспекты присутствия По в русской изящной словесности все вместе воздействовали на нее полтора столетия и создали замечательную главу в истории литературных взаимоотношений между Россией и Западом.

ДОПОЛНЕНИЯ:  
**ЭДГАР ПО В РОССИИ:**

**А. ПЕРЕВОДЫ ПРОЗЫ**

В данный список (включая раздел Б) входят все переводы, использованные мною в процессе работы или имеющиеся в различных библиографиях, которыми я пользовалась. В тех случаях, когда перевод остался мне недоступным, я указываю источник или другие сведения, из которых мне стало о нем известно. Все ссылки обозначены в тексте начальной буквой наименования раздела с порядковым номером названия (П-1 и т.д.). Указанные здесь издания в разделе библиографии не повторяются. Самым полезным источником оказалась картотека Н. Н. Бахтина (далее К.Б.), хранящаяся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (см. прим. 26).

1. 1836 — ? // Журнал для чтения (К.Б.). Ссылка неясная. Полное заглавие журнала скорее всего — Журнал для чтения воспитанникам военно-учебных заведений, издаваемый в С.-Петербурге Смирдиным, Глазуновым и др. (см. П-7). Если имеется в виду данный журнал, то ссылка неверна: ничего похожего на рассказ По в выпусках 1836 г. не имеется.
2. 1837 — «Похождения Артура Гордона Пейма» Отдельная публикация (?) (К.Б.). Издание не обнаружено. Учитывая характер картотеки Бахтина, возможно, что запись относится к первой дате публикации отрывков из английского оригинала «Приключений Артура Гордона Пима» (*Southern Literary Messenger*. 1837. January—February). Выборка невелика; полностью весь рассказ впервые напечатан: *Harpers*. 1838. July.
3. 1838 — «Походная жизнь» // Современник (См. след. — П-4).
4. 1839 — «Праздник мертвецов» // Современник. Обе ссылки см: Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауза и Ефрона. Т. 1-41А. (кн. 1-82). СПб., 1809—1904. Т. XXIV<sup>а</sup>. СПб., 1898. С. 830—831. Упомянуты, хотя названия рассказов не приводятся, в статье Андреевского (см. К-12). Обе ссылки ошибочны (см. прим. 27).

\* Библиографический аппарат и примечания для настоящего издания были переработаны и в необходимых случаях дополнены научным редактором (М. А. Турьян) с согласия автора, в связи с иными традициями составления отечественного научного аппарата.

5. 1847 — «Золотой жук» // Новая библиотека для воспитания, изд. П. Редкиным. Кн. 1, С. 154—220. Это первый известный сегодня подлинный перевод По на русский язык.
6. 1848 — «Американский искатель кладов» [The Gold-Bug]\* // Библиотека для чтения. Т. 89. Отд. VII. С. 186—208. До недавнего времени считался первым переводом По на русский язык. Л. Б. Кифер считает его неточным переложением; указываемые ею страницы ошибочны (см. прим. 29).
7. 1848 — «Золотой жук» // Журнал для чтения воспитанникам военно-учебных заведений. Т. 74. № 295. С. 231—257; № 296. С. 346—371. Перепечатка П-5.
8. 1853 — «Голландский воздухоплаватель» [The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall] // Отечественные записки. № 11. Отд. VII. С. 1—16. Подп.: Эдуард Поэ.
9. 1853 — Тот же перевод // Рассказы современных иностранных писателей: В 2 т. СПб., 1852—1853. Т. II СПб., 1853. С. 243—260. (См.: Смирнов-Сокольский Н. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. [Библ. ук.] М., 1965. № 619, 623. В «Каталоге книгопродавца Двора его имп. величества А. Смирдина (сына) и К<sup>о</sup>» (СПб., 1858. С. 140) — то же издание, но с не вполне точным названием: «Рассказы современных писателей: Дюма, Теккерея, Малле, Лафон, ДюпLESSИ, Диккенса, Гарнера, Ро и Поэ»: В 2 т. СПб., 1852—1853).
10. 1853 — «Бал». Рассказ // Гражданин. Лит. прилож. № 5. С. 117—120. Приписываемое Э. По. [См.: Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776—1975. М., 1977. № 4558].
11. 1856 — «Тысяча вторая ночь» // Русский инвалид. № 119. 31 мая; № 120. 1 июня. Автор не указан.
12. 1856 — «Спуск в Мельстром» // Библиотека для чтения. № 10. Отд. VII. С. 133—145.
13. 1857 — «Длинный ящик» // Библиотека для чтения. № 3. Отд. VII. С. 184—186.  
— «Человек толпы» // Там же. С. 187—195.
14. 1858 — «Золотой жук». СПб.  
— «Вильям Вильсон» СПб. [Оба рассказа под одним переплетом с двумя другими переводами — А. Мюссе «Сын Тициана» и Л. Гозлана «Два капитана»].
15. 1859 — «Говорящий мертвец». СПб. [Разбор рассказа «Правда о том,

\* В тех случаях, когда русское название рассказа существенно отличается от принятого в академическом издании: По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970 («Литературные памятники»), в квадратных скобках дается название на языке оригинала. *Ред.*



- что случилось с мистером Вальдемаром»] (см. К-6).
16. 1859 — «Золотой жук» // Сказки для детей. СПб., С. 41—104 (К.Б.)
17. 1860 — Повести и сказки для юношества По, Андерсена и других. СПб. (См. Межов В. И. Систематический каталог русским книгам. СПб., 1869. 1-ое прибавл., 1870).
18. 1861 — «Сердце-обличитель». «Черный кот». «Черт в ратуше» / Время. № 1. Отд. I. С. 232—236. [Предисл. Ф. М. Достоевского, с подписью: *Ред.*] [Пер. Д. Михайловского] — см. об этом: Достоевский Ф. М. Полн. собр. худ. произведений: В 13 т. М.; Л., 1926—1930. Т. XIII. М.; Л., 1930. С. 607.
19. 1861 — «Похождение Артура Гордона Пейма» // Время. № 3. Отд. I. С. 105—190.
20. 1861 — «Свидание» // Собрание иностранных романов, повестей, рассказов в переводе на русский язык. Май. С. 106—118.
21. 1868 — «Несколько слов по поводу преждевременного погребения мною умерших» // Там же. Май. Отд. II. С. 40—56.
22. 1870 — «Колодезь и маятник», «Красная смерть» // Отечественные записки. № 1. С. 99—118.
23. 1870 — «Похищение» // Заря. № 3. С. 181—203.  
Хотя этот рассказ неоднократно приписывался По, содержание — Гражданская война в Америке — исключает его авторство.
24. 1873 — «Несколько слов по поводу преждевременного погребения мною умерших» // Повести и рассказы. СПб. (См.: Смирнов-Сокольский Н. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX в. № 875). Предположительно перепечатка П-20. Сборник, несомненно, является выборкой из периодического издания, упомянутого выше — см. № 19.
25. 1874 — «Труп-обвинитель» [Thou Art the Man] // Кок П., де. Осел. М. С. 239—264.
26. 1874 — «Двойное убийство в улице Морг». «Золотой жук» (сокр.) / Дело. № 4. С. 285—320.  
— «Маска красной смерти». «Береника» (в сокращении, но с включением абзаца, снятого По в последнем издании). «Черная кошка». «Сердце-предатель». «Лигея». «Тень» (сокр.) [Пер. Н. Шелгунова]. Подп.: Н.Ш. // Там же. № 5. С. 211—241.
27. 1876 — «Летаргия» [The Premature Burial] // Романы и повести (Прилож. к «Иллюстрированной газете»). № 25. С. 99. [К.Б. Приписываемое Э. По. См.: Либман В. А. Американская литература в рус. переводах. № 4565].
28. 1878 — По. Э. Повести СПб. // Ист.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXIV<sup>a</sup>. С. 831. Издание не обнаружено. В других источниках не зафиксировано.
29. 1878 — «Гений фантазии» [The Angel of the Odd]. [Пер. Л. И. Пальмина]. Подп.: Трефовый король // Будильник. № 2. Январь.

- С. 19—21.
30. 1879 — «В руках смерти» (по Эдгару По) [адаптация рассказа «Колодец и маятник»] // Нива. № 22. 10 июня. С. 342; № 23. 17 июня. С. 335—359; № 24. 24 июня. С. 370—373; № 25. 1 июля. С. 388—391. [Приписываемое Э. По. См.: Либман В. А. Американская литература в русских переводах... № 4560].
  31. 1880 — «Овальный портрет» // Еженедельное новое время. Т. VI. № 68—69. 17 апреля. Стб. 246—251.
  32. 1880 — «Бочка амонтиллиадо» // Там же. Т. VI. № 73. 22 мая. Стб. 494—502.
  33. 1881 — «Бочка амонтильядо». «Овальный портрет». «Молчание» [Silence] // Русское богатство. № 5. С. 7—23.
  34. 1881 — «Ангел странности» [The Angel of the Odd] // Свет и тени. № 25. Декабрь. С. 226—227, 230.
  35. 1881 — «Элеонора» // Литературный журнал. Июль. Стб. 663—669.
  36. 1881 — «Падение дома Ушеров» // Там же. № 11. Стб. 773—792.
  37. 1882 — «Черная кошка» // Пчелка. № 15. Апрель. С. 5—7.
  38. 1882 — «Бочка Амонтилладо» // Пчелка. № 24. Июнь. С. 2—4.
  39. 1882 — «Мемуары трупа» // Нива. № 25. Июнь. С. 595—596. [К.Б. Приписываемое Э. По. См.: Либман В. А. Американская литература в русских переводах... № 4566].
  40. 1882 — «Приключения Артура Гордона Пима». Пер. О.П. // Вестник Европы. № 6. С. 711—759; № 7. С. 191—236.
  41. 1883 — «Бал» // Ребус. № 20. С. 181—182 [Приписываемое Э. По. См.: Либман В. А. Американская литература в русских переводах... № 4558. См. также данный разд. № 10].
  42. 1883 — «Правда о смерти Эрнеста Вольдемара» // Ребус. № 22. Июнь. С. 201—203.
  43. 1883 — «Черная кошка» // Ребус. № 26. Июль. С. 235—237.  
— «Сумасшедший убийца» [The Tell-Tale Heart] // Там же. С. 270—272
  44. 1883 — «Золотой жук». «Народная библиотека». М.
  45. 1883 — «Заживо погребенный» [The Premature Burial] // Модный свет. № 4. Январь. С. 38—39.
  46. 1883 — «Бочка вина» // Иллюстрированный мир. № 41/42. Октябрь. С. 11—12. Подп.: Эдгар Поэ.
  47. 1884 — «Метценгерштейн» // Приложение романов к газете «Свет». Кн. 11. С. 1—11; «Морелла» // Там же. С. 13—20.
  48. 1884 — «Черная кошка» // Иллюстрированный мир. № 39. С. 615—616. (К.Б.)
  49. 1884 — «Система Гудрона и Плюма» // Нива. № 36. (К.Б.)
  50. 1884 — «Август Бедлоэ» [A Tale of the Ragged Mountains] // Нива. № 46. Ноябрь. С. 1106—1107, 1110.
  51. 1885 — По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли. Пер.

- с англ. М. [К.Б. называет И. Городецкого как возможного переводчика].
52. 1885 — По Э. Необыкновенные рассказы. С англ. Кн. 1—2. СПб.
  53. 1886 — То же. Кн. 3. Приключения Артура Пима.
  54. 1886 — «Аргейм» // Приложение романов к газете «Свет». Кн. 4. С. 171—186.
  55. 1887 — «Золотой жук». Второе изд. П-44. (См.: Межов В. И. Систематический каталог русским книгам. 1-е прибавл., 1870).
  56. 1889 — «Золотой жук» // Труд. № 24. Декабрь. С. 614—634.
  57. 1890 — «Черный кот» [Стихотворная перделка] // Отрадин В. Стихотворения. СПб. С. 56—67. (К.Б. См. также: Либман В. А. Американская литература в русских переводах... № 4571).
  58. 1893 — «Лигея». Пер. Д. С. Мерзжковского // Труд. № 11. С. 376—391.
  59. 1895 — По Э. Баллады и фантазии. Пер. с англ. К. Бальмонта. М.
  60. 1895 — По Э. Таинственные рассказы. Пер. К. Д. Бальмонта. М.
  61. 1895 — По Э. Полн. собр. соч. Пер. с англ. Г. Клепацкого. Кишинев. [Вышел только один том.]
  62. 1895 — По Э. Избр. соч. СПб. (Ежемесячн. прилож. к журн. «Живописное обозрение». № 7).
  63. 1896 — По Э. Собр. соч.: В 2 т. Пер. М. А. Энгельгардта. СПб.
  64. 1896 — По Э. Необыкновенные рассказы: Кн. 1—2 [в одном т.] СПб. (См. П-52).
  65. 1901 — По Э. «Золотой жук». М.
  66. 1901 — По Э. Собр. соч.: В 5 т. М., 1901—1912. Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Т. 1. Поэмы, сказки. М.
  67. 1906 — То же. Т. II. Рассказы, статьи, отрывки, афоризмы.
  68. 1908. — По Э. Необыкновенные рассказы: 10 кн. [в двух т.] М. (Прилож. к журн. «Вокруг света»). В этом издании даны 48 рассказов По, несколько стихотворений и «Приключения Артура Гордона Пима». [Пер. Н. Шелгунов: частично кн. 1—3, 5 и Л. Уманец (ошибочно: Уманеж) — кн. 8].
  69. 1909 — По Э. Собр. соч.: В 2 т. пер. М. А. Энгельгардта. Изд. 2-е, испр. СПб. (см.: П-63).
  70. 1909 — По Э. <Рассказы>. Вильям Вильсон. Овальный портрет. Пер. В.И.Т. [СПб]
  71. 1909 — По Э. Маска Красной Смерти <и др.> Пер. С. Я. Зеликсона. М. [На обл. загл.: «Фантастические рассказы»].
  72. 1911 — По Э. Собр. соч.: В 5 т. Т. III. Страшные рассказы. Гротески.
  73. 1912 — То же. Т. IV. Необычайные приключения.
  74. 1912 — То же. Т. V. Биография. Эврика. Письма.
  75. 1912 — По Э. Собр. соч.: В 2 т. (Прилож. к журн. «Вестник иностранной литературы»). СПб. (Перепечатано в 1913 г.).
  76. 1912 — Иванов Л. Гибель Эшерова дома. Драма в одном действии (по Эдгару По). М.
  77. 1912 — По Э. <Рассказы>. Автобиография Твигэма Бода и др. Пер.

- З. Львовского. СПб. (Дешевая юмористическая библиотека «Сатирикона», № 63. Согласно указателю в № 41 той же серии также содержится произведение По).
78. 1912 — По Э. Избр. рассказы. (Прилож. к журн. «Пробуждение»).
79. 1914 — По Э. Полн. собр. соч.: В 3 т. Пер. М. А. Энгельгардта. СПб. (Перепечатка собр. соч. 1896 г. в качестве прилож. к журн. «Новая жизнь»).
80. 1922 — Золотой жук. Ил. М. Митрохина. Пг.
81. 1923 — По Э. Рассказы. Пер. К. Д. Бальмонта. Ростов-на-Дону.
82. 1926 — По Э. Очки. Жулничество как одна из точных наук. Рассказы. Пер. с англ. под ред. Арго. — М.; Л.
83. 1927 — По Э. Последняя шутка. Рассказы. Пер. М. Викторова. М.
84. 1927 — Убийство в улице Морг. Рассказы. Пер. К. Д. Бальмонта, М. Н. Энгельгардта. [Л.]
85. 1928 — По Э. Приключения Артура Гордона Пима. Пер. с фр. М.; Л.
86. 1929 — По Э. Рассказы. (Прилож. к журн. «Чудак»).
87. 1929 — Колодесъ и маятник. Рассказы. Пер. С. Кальмеер. М.
88. 1935 — По Э. Избр. рассказы. Пер. С. С. Динамова. М.
89. 1945 — По Э. Золотой жук. Овальный портрет. Илл. Н. Кузьмина.
90. 1946 — По. Э. Золотой жук. Низвержение в Мальстрем. Предисл. К. Паустовского. М.
91. 1946 — По. Э. Бочонок Амонтиладо. Пер. О. Холмской // «Американская новелла XIX века». М. С. 63—69.
92. 1955 — По. Э. Золотой жук. Пер. М. Энгельгардта. М.
93. 1958 — По Э. Избранное. М. В этот сборник вошли переводы одиннадцати стихотворений и двадцати одного рассказа, выполненные различными переводчиками, включая В. Брюсова, Н. Чуковского, М. Энгельгардта и др.
94. 1959 — То же. 2-е изд.
95. 1960 — По Э. Золотой жук. Книга для чтения на английском языке в IX классе. Л.
96. 1963 — То же. 2-е изд.
97. 1967 — По Э. Золотой жук. Рассказы // По Э. Золотой жук. Рассказы. Честертон Г. К. Странные шаги. Рассказы. М.
98. 1970 — По Э. А. Полн. собр. рассказов. (Серия: «Литературные памятники»). М.

## Б. ПЕРЕВОДЫ ПОЭЗИИ

Приводимый ниже перечень, вероятно, менее полный, чем перечень переводов прозы (часть А). Наипольнейшим источником для выявления стихов автору послужила картотека Н. Н. Бахтина (Н. Новича) и его антология «Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах» (СПб., 1911). Содержание этого сборника воспроизведено

здесь полностью, поскольку в нем подведен итог переводческой деятельности за период наибольшей популярности По в России. В перечень также включено несколько стихотворений на темы, подсказанные По (или считавшиеся таковыми их авторами).

1. 1878 — Ворон. пер. С. А. Андреевского // Вестник Европы. № 3. С. 120—127; Аннабель Ли. [Пер. С. А. Андреевского] // Там же. № 5. С. 115—116; Страна снов. Пер. С. А. Андреевского // Там же. № 7. С. 159—161.
2. 1879 — Ворон. Пер. Л. О. [Л. Е. Оболенского] // Свет. № 11. С. 254—262. То же: Оболенский Л. Стихотворения. СПб., 1887. С. 57—64.
3. 1890 — Ворон. Пер. И. Кондратьева // Мирской толк. № 12. С. 136—137.
4. 1880 — Море (на мотив Эдгара По) Пер. Ф. В. Черниговца // Ежегодное новое время. Т. 5. №№ 53—65. Стб. 280—281; К Елене // Там же. Стб. 624—625.
5. 1880 — Смертный сон (на мотив Эдгара По) Пер. А. Бежецкого // Там же. Стб. 716—718.
6. 1884 — Перепечатка № 3 // Библиотека мирского толка. № 4. С. 56—60.
7. 1885 — Ворон [прозаич. перевод] // П-51. С. 95—100.
8. 1892 — Ворон. Пер. Д. С. Мережковского // Мережковский Д. Символы. СПб. С. 417—424.
9. 1894 — Ворон. Пер. К. Бальмонта // Артист. № 41. Сентябрь. С. 158—160.
10. 1895 — По Э. Баллады и фантазии. Пер. К. Бальмонта. М. В книгу вошли: «Ворон», «Колокольчики и колокола» (сокр.), «Аннабель Ли», «К Елене», «К Ф...»
11. 1896 — Голиков В. Алтея [на мотив из Э. Поэ] // Русская мысль. № 4. С. 118—120. (См.: Либман В. А. Американская литература в русских переводах... № 4557).
12. 1900 — Колокольчики и колокола Пер. К. Бальмонта [Первая публикация всего текста] // Ежемесячные сочинения. № 10. С. 99—102.
13. 1901 — По Э. Собр. соч.: В 5 т. Пер. К. Д. Бальмонта. Т. 1. В кн. вошли: «Ворон», «Колокольчики и колокола», «Аннабель Ли», «Улялюм», «К Елене», «Линор», «Лелли», «Недавно тот, кто пишет эти строки...», «Моей матери», «Молчание», «Занте», «К одной из тех, которые в раю», «Из всех, кому тебя увидеть — угро...», «Сон во сне», «Один прохожу я свой путь безутешный...», «Я не скорблю, что мой земной удел...», «Колизей», «Эльдорадо», «Червь-победитель», «Заколдованный замок», «Долина тревоги», «Город на море», «Страна снов», «Израфель».
14. 1905 — Ворон. Пер. В. Брюсова // Вопросы жизни. № 1. С. 187—190.

15. 1905 — Ворон. [Пер. В. Жаботинского] Подп.: Altalena // Чтец-декламатор. Т. II. Киев. [Впервые в кн.: Наши вечера. Вып. I. Одесса, 1903].
16. 1908 — По Э. Избранные стихотворения. Пер. Л. Уманец // По Э. Необыкновенные рассказы: В 10 кн. М. Кн. 8.
17. 1911 — Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах под ред. Н. Новича [Н. Н. Бахтина]. СПб. В книгу вошли: «Греза» (пер. Эллиса [Л. Л. Кобылинского]), «Счастливый день» (пер. Е. Зет), «Стансы к Елене» (пер. А. Салтыкова), «Леонени» (пер. В. Брюсова), «Католический гимн» (пер. Пр.Б. [Н. Н. Бахтина]), «Израфель» (пер. К. Бальмонта), «К Занте» [пер. Н. Н. Бахтина], «Волшебный чертог» (пер. Н. Ларк), «Червь-победитель» (пер. Н. Новича [Н. Н. Бахтина]), «Страна снов» (пер. С. Андреевского), «Ленора» (пер. Л. Уманец), «Ты была мне усладой страданий...» (пер. К. Бальмонта), «Уснувшая» (прозаич. перевод Н. Г-ский), «Нелли» (Пер. Н. Новича [Н. Н. Бахтина]), «Ворон» (пер. В. Брюсова), «Ulalum» (пер. М. Трубецкой), «К Елене» (пер. Ф. Черниговец), «Эльдорадо» (пер. Н. Новича [Н. Н. Бахтина]), «Колокольчики и колокола» (пер. К. Бальмонта), «Fog Annie» (пер. М. Трубецкой), «Сон во сне» (пер. Н. Новича [Н. Н. Бахтина]), «Аннабель-Ли» (пер. Д. Садовникова), «Тишина» (пер. В. Голикова).
18. 1914 — Из стихов Эдгара По: «Озеро», «Спящая», «Той, которая в раю». Пер. В. Брюсова // Русская мысль. № 7. С. 19—25.
19. 1923 — По Э. Поэмы и стихотворения. Пер. В. Федорова [с Оксфордского издания 1909 г.] М. В кн. вошли: «Ворон», «То M.L.S.» [Марии Луизе Шийю], «Загадка», «Признание», «Звон», «Эльдорадо», «Улялюм», «Елене», «Марии Луизе Шийю», «Анни», «Мечта во сне».
20. 1924 — По Э. Полн. собр. поэм и стихотворений. / Пер. и предисл. В. Брюсова. М.: Л.
21. 1931 — Из Эдгара По: «Ворон», «Звоны», «Улялюм», «Аннабель-Ли», «Эльдорадо» [Пер. В. Жаботинского] Подп.: Altalena.// Жаботинский В. Стихи. 2-е изд. Париж. С. 17—35. См. также № 15. Большинство вошедших в книгу переводов были сделаны автором между 1899 и 1907 гг., но позднее переработаны.
22. 1939 — Улялюм. Пер. Н. Чуковского // Звезда. № 2. С. 123—124.
23. 1946 — Ворон. К Анни. Пер. М. А. Зенкевич // Зенкевич М. Из американских поэтов. М. С. 25—32.
24. 1958 — Избранное (П-93). Кроме уже перечисленных переводов в кн. вошли: «Колизей», «В альбом Френсис Осгуд», «Эльдорадо» (пер. Э. Гольдернесс); «Аннабель Ли», «Колокола» (пер. А. Оленич-Гнененко).

Примечание к переводам стихотворения «Ворон».

«Ворон», как очевидно из приведенного выше перечня, является самым востребованным русскими переводчиками из поэтического наследия По. Н. Н. Бахтин сообщает о девяти (не считая прозаический перевод 1885 г.) известных ему вариантах. Более того, это стихотворение По послужило основой для пародий, в том числе написанных политическими противниками режима, которых образ ворона привлек как удачная аналогия с полицейским, преследующим свою жертву (См.: Левый К. «Ворон» (на мотив из Эдгара По) // *Поэзия в большевистских журналах*. Л. 1967. С. 147—148; первая публикация — в газете «Вперед». 1906 г. 11 июня. Также: Есенин-Вольпин А. «Ворон» и Андрей Вознесенский. «Оза» — См. прим. 281 и 282.

## В. КРИТИКА

В приводимый ниже перечень вошли все известные мне и использованные или установленные мною критические работы о По на русском языке. Самым полезным источником послужил раздел библиографии, посвященный По, в кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964. Но даже при этом здесь вряд ли дан исчерпывающий перечень, в особенности за период после 1900 года, когда много сводов статей, появившихся в американской печати, публиковались в массовых изданиях. Тем не менее этот перечень, по-видимому, является достаточным для освещения представления о По в России.

Ссылки на соответствующие записи в перечне даны как К-1 и т.д.

1. 1852 — Бодлер Ш. Эдгар Эллен Поэ. Североамериканский поэт // Пантеон. 1852. № 9. [отд. III]. С. 1—34.
2. 1852 — [Григорьев А.] Эдгар Оллен Поэ — его жизнь и сочинения, статья Г. Шарля Бодлера // Москвитянин. № 22. Ноябрь. Отд. VI. С. 13—15. Подп.: Г.
3. 1856 — Эдгар Поэ, современный североамериканский писатель. Его жизнь и сочинения // Сын Отечества. № 14. Июль. С. 21, 33—36.
4. 1856 — Эдгар По. Североамериканский писатель // Московские ведомости. № 132. 3 ноября. Лит. отд. С. 556—557. Б/п.
5. 1856 — Эдгар По <Сокр. пер. статьи Ш. Бодлера (1852)> // Русский инвалид. № 238. 1 ноября. С. 1.
6. 1859 — Говорящий мертвец. СПб. [Разбор рассказа «Правда о том, что случился с мистером Вальдемаром»].
7. 1861 — [Достоевский Ф. М.]. <Предисловие к публикации: «Три рассказа Эдгара Поэ»> // Время. № 1. Отд. I. С. 230—231. Подп.: *Ред.*
8. 1861 — Лопушинский Е. Эдгар Поэ (Американский поэт) // Русское

- слово. № 11. Отд. III. С. 1—30.
9. 1864 — Верн Ж. Эдгар Поэ и его сочинения [Пер. с фр.] // Модный магазин. № 23. С. 353—356; № 24. С. 369—375.
  10. 1866 — Эдгар Поэ // Заграничный вестник. № 1. С. 67—68; № 2. С. 348—367.
  11. 1874 — [Н. Шелгунов] Эдгар По [Предисл. переводчика] // Дело. № 4. С. 276—285. Б/п; его же. Эдгар По как психолог // Там же. № 7—8. С. 350—366. Подп.: Н.Ш.
  12. 1878 — Андреевский С. А. Ворон: поэма Эдгара Поэ. От переводчика // Вестник Европы. № 3. С. 108—110.
  13. 1880 — Комаров А. Эдгар Аллан Поэ, его жизнь и творения // Еженед. новое время. Т. 5. № 61. С. 548—551; № 62. С. 626—639 (в тт. 4—5, 1880 этого журнала помещены несколько переводов и рассказов По (см. П-30, 31 и ПП-4, 5). Стимулом, несомненно, явилось новое издание произведений По (Ingram ed.), которое отрецензировано в упомянутой ниже статье (см. 14).
  14. 1880 — Новая биография и новое издание сочинений Э. А. Поэ // Там же. № 63. С. 702—704.
  15. 1883 — Бодлер Ш. Эдгар Поэ. Пер. Василиск // Ребус. № 13. Апрель. С. 118—120. Ср.: П-40—42.
  16. 1885 — Геннекен Э. [Émile Hennepquin] Жизнь Эдгара Аллана По // По Э. повести, рассказы, критические этюды и мысли. М., С. 1—LXIV. Ср.: П-51.
  17. 1885 — <Рецензия на кн.: По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли> // Неделя. № 37. С. 1297—1300.
  18. 1886 — Аксаков Н. Психология Эдгара Поэ // Всемирная иллюстрация. № 10. С. 191—194; № 11. С. 210—211; № 12. С. 234—238.
  19. 1886 — <Рецензия на кн.: По Э. Необыкновенные рассказы. СПб., 1885> // Неделя. № 39. С. 1295. Б/п.
  20. 1894 — Булгаков Ф. Литературные заметки... III. Новое об Эдгаре Поэ // Новое время. № 6708. 31 октября. С. 2.
  21. 1895 — Бальмонт К. Предисловие // По Э. Баллады и фантазии. М. С. III—XIV. Ср.: П-59.
  22. 1895 — <Рецензия на кн.: По Э. Баллады и фантазии. М., 1895> // Русская мысль. № 3. Библиогр. отд., С. 106—107. Б/п.
  23. 1895 — <Рецензия на то же изд.> // Труд (Прилож. к журн. Всемирная иллюстрация). т. XXVI. Апрель—июнь. С. 714—715. Б/п.
  24. 1895 — <Рецензия на кн.: По Э. Таинственные рассказы. М., 1895> // Русская мысль. № 11. Библиогр. отд. С. 549—550.
  25. 1895 — Клепацкий Г. Предисловие // По Э. Полн. собр. соч. Кишинев, 1895. С. III—XI. Ср. П-61.
  26. 1895 — Эдгар По. Биографический очерк // По Э. Избр. соч. СПб. С. III—VIII. Б/п. Ср. П-62.
  27. 1896 — Венгерова З. <Рецензия на кн.: По Э. Необыкновенные



- рассказы. СПб., 1896 (П-64) // Образование, № 10. С. 94—97.
28. 1896 — <Рецензия на кн.: По Э. Таинственные рассказы. М., 1895> // Мир божий. № 7. Библиогр. отд., С. 5—9. Б/п.
29. 1896 — <Рецензия на кн.: По Э. Таинственные рассказы. М., 1895> // Литературное прилож. к журн. «Нива». Февраль. С. 430.  
— Рецензия на кн. Э. А. По. Полн. собр. соч. Кишинев, 1895.> // Там же. С. 431. Б/п.
30. 1897 — Пресс А. Эдгар Аллен По (Характеристика) // Космополис. № 2. С. 102—130. То же в кн.: Пресс А. Писатели XIX века. Кн. 1. СПб., 1901. С. 177—186; Изд. 2-е: Пресс А. В царстве книг. СПб., 1908. С. 195—222.
31. 1897 — Личность Эдгара Поэ // Вестник иностранной литературы. № 9. С. 357—359. Б/п.
32. 1897 — Эдгар Поэ с патологической точки зрения // Книжки «Недели». № 10. С. 262—265.
33. 1897 — Родоначальник символизма Эдгар Поэ <Рецензия на ст.: Barine A. Essais de littérature pathologique. L'alcool. Edgar Poe (Revue des Deux Mondes. 1897. July 15, August 1)> // Русский вестник. № 9. Библ. отд. С. 316—323. Б/п.
34. 1897 — <Рецензия на ту же статью — см. 33> // Исторический вестник. № 10. С. 369—370. Б/п.
35. 1898 — Патологическая литература и больные писатели. Эдгар Аллан Поэ // Новый журнал иностранной литературы. № 2. С. 190—200. Б/п.
36. 1898 — [Венгерова З.] Эдгар Аллен Поэ // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXIV\*. СПб., 1898. С. 830—831. Подп.: З.В.
37. 1899 — [Торопов С. А.] Мрачный гений // Семья. № 42. С. 6.
38. 1899 — Мостович Ч. Американский Гофман // Книжки «Недели». № 11. С. 226—228.
39. 1900 — Красносельский А. В борьбе с прозой жизни (К психологии неопределенных стремлений) // Русское богатство. № 11. С. 27—55.
40. 1900 — Бальмонт К. Эдгар По (1809—1849) // Ежемесячные сочинения. № 10. С. 109—113. Подп.: Гридинский.
41. 1901 — То же в кн.: По Э. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. VII—XII.
42. 1901 — <Рецензия на кн.: По Э. Собр. соч.: В 5 т. Пер. К. Д. Бальмонта. Т. I. М., 1901> // Русское богатство. № 9. Отд. II. С. 43—44. Б/п.
43. 1901 — [Богданович А. Б.] <Рецензия на то же изд.> // Мир божий. № 8. Отд. II. С. 96—97.
44. 1901 — <Рецензия на то же изд.> // Русская мысль. № 10. С. 301—302. Б/п.
45. 1901 — [Пыпин А. Н.] <Рецензия на то же изд.> // Вестник Европы.

№. 10. С. 812—818. Подп.: Т.

46. 1901 — Декадентская поэзия <Рецензия на то же изд.> // Московские ведомости. 4 (17) июня. Подп.: А-й.
47. 1901 — Сухонин С. Эдгар Поэ и один из его «ученых» критиков // Вестник всемирной литературы. № 5. С. 139—167. [Перепечатка К-6].
48. 1902 — Эдгар Поэ // Плутарх XIX века. Т. 1. СПб. С. 166. Б/п.
49. 1903 — [Гельстрем В. А.] Литературная хроника. Культ Эдгара По // Новое время. 8 (21) января. Илл. прилож. Подп.: В. Г.
50. 1904 — Бальмонт К. Гений открытия // Бальмонт К. Д. Горные вершины. Кн. 1. М., 1904. С. 49—53. [Перепечатка К-42].
51. 1906 — Блок А. <Рецензия на кн.: По Э. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1906> // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. V. М.; Л., 1962. С. 617—618.
52. 1906 — <Рецензия на то же изд> // Литературное и популярно-научное прилож. к журн. «Нива». Июнь. С. 310. Б/п.
53. 1906 — Ярков Н. <Рецензия на то же изд> // Золотое руно. № 2. С. 125—126.
54. 1906 — Налимов А. <Рецензия на то же изд> // Русь. Прилож. 3 марта.
55. 1906 — Горленко В. Новый труд об Эдгаре Поэ. // Горленко В. Отблески. СПб. С. 86—97. То же. 2-е изд. 1908. С. 91—103 [О кн.: Lauvrière É. Edgar Poe, sa vie et son oeuvre. Paris, 1904].
56. 1906 — Усов А. Декадентство [Бодлер и По] // Краткий систематический словарь всемирной литературы. Ч. 2. СПб., С. 135—143.
57. 1907 — Эдгар Аллан По // Исторический вестник. № 10. С. 325—328. Б/п.
58. 1907 — Подробности о жизни и смерти Эдгара По // Исторический вестник. № 12. С. 1109—1110. Б/п.
59. 1908 — Апостолов Н. [Эдгар По] // Импрессионизм и модернизм. Киев. С. 43—44.
60. 1909 — Аничков Е. Бодлер и Эдгар По // Современный мир. № 2. С. 75—100. То же в кн.: Аничков Е. Предтечи и современники. 1. СПб., 1910. С. 213—271.
61. 1909 — Мезьер А. Несчастья и гений Эдгара По // Вестник знания. № 3. С. 353—356.
62. 1909 — Бразоленко Б. Эдгар По [1809—1849—1909] // Вестник знания. № 3. С. 348—352. То же в кн.: Бразоль Б. Критические грани. СПб., 1910. С. 193—200.
63. 1909 — Госсе Э. К столетию со дня рождения Эдгара По. Очерк // Новое слово. № 4. С. 107—109.
64. 1909 — Кузько П. Поэт безумия и ужаса — Эдгар Поэ [1809—1909] // На Кавказе. № 1. С. 86—89.
65. 1909 — Эдгар Поэ (По поводу 100-летия со дня рождения) // При-

- рода и люди. № 14. С. 14, 213. Б/п.
66. 1909 — Энгельгардт М. Эдгар По. Его жизнь и произведения // По Э. Собр. соч., изд. 2-е испр. СПб., Т. 1. С. XII—XXI. То же в перепечатке 1914 г.
67. 1909 — Европейские и американские юбилеи [100-летие со дня рождения Эдгара По] // Исторический вестник. № 5. С. 746—748. Б/п.
68. 1910 — Айхенвальд Ю. Эдгар По. Памятка // Айхенвальд Ю. Отдельные страницы [СПб.] II. М. С. 75—81.
69. 1910 — Боллер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса.
70. 1910 — Драма Эдгара По [«Politian»] // Вестник иностранной литературы. № 6. С. 127—134.
71. 1910 — Эдгар По и его влияние на современную литературу // Вестник иностранной литературы. № 12. С. 41—45. Б/п.
72. 1911 — Бальмонт К. Послесловие переводчика // По Э. Собр. соч.: В 5 т. Т. III. С. 305—306.
73. 1912 — Пяст Вл. <Рецензия на кн.: Стихотворения Э. По в лучших русских переводах. СПб., 1911; По Э. Собр. соч. Т. V. / Пер. К. Д. Бальмонта. М., 1912> // Аполлон. № 6. С. 49—50.
74. 1914 — Брюсов В. Эдгар По // История западной литературы. Т. 3. кн. 9. М. С. 328—344.
75. [1915]— Фриче В. Эдгар Аллэн По // Энциклопедический словарь б. Гранат. 7-е изд. М. Т. 32. Стб. 378—380.
76. 1921 — Котляревский Н. [Эдгар Поэ и Шарль Боллер] // Котляревский Н. Десятинадцатый век. Пб. С. 188—197.
77. 1923 — Греч А. <Рецензия на кн.: Золотой жук. Пб., 1922> // Печать и революция. № 2. С. 247—248.
78. 1925 — Аксенов И. А. <Рецензия на кн.: Э. По. Полн. собр. поэм и стихотворений. М.; Л. 1924> // Печать и революция. № 1. С. 287—288.
79. 1927 — Камегулов А. Эдгар По. // По Э. Убийство в улице Морг. Рассказы. [Л.]. С. 3—9.
80. 1931 — Динамов С. Научно-фантастические новеллы Эдгара По // Литература и марксизм. № 3. С. 51—54.
81. 1933 — Динамов С. Новеллы Эдгара По // Тридцать дней. № 11—12. С. 60—64.
82. 1934 — Динамов С. Эдгар По — художник смерти и разложения // Октябрь. № 4. С. 160—171.
83. 1936 — Старцев А. <Рецензия на кн.: Э. По. Избранные рассказы. М., 1935> // Литературное обозрение. № 4. С. 28—29.
84. 1937 — Боброва М. Н. О прозе Эдгара По // Известия Иркутского гос. пед. института. Вып. III. С. 23—63.
85. 1939 — Крыжановский С. Эдгар Аллан По. 90 лет со дня смерти // Литературная газета. № 59. 26 октября. С. 2.
86. 1946 — Паустовский К. Эдгар По // Золотой жук. [Рассказы]. М.; Л.

С. 3—8.

87. 1959 — Эйшишкина Н. Новое издание Эдгара По. [Избранное. М., 1958] // Иностранная литература. № 9. С. 267—268.
88. 1960 — Динамов С. Творчество Эдгара По // Динамов С. С. Зарубежная литература. М. С. 257—299.
89. 1967 — Эйшишкина Н. Рассказы Эдгара По // По Э. Золотой жук. Рассказы. — Честертон Г. К. Странные шаги. Рассказы. М. С. 181—186.
90. 1968 — Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М. С. 181—186.
91. 1970 — Николюкин А. Н. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По // По Э. А. Полн. собр. рассказов. М. С. 693—728.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## ПЕРЕЧЕНЬ ЦИТИРОВАННЫХ РАБОТ

- Андреев Л. Собрание сочинений: В 13 т. СПб., 1911—1913.  
Андреев Л. Полное собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1913.  
Анненский И. Умиравший Тургенев — «Клара Милич» // О Тургеневе. Русская и иностранная критика. М., 1918.  
Арсеньев К. Научная критика и ее применение // Вестник Европы. 1889. № 5. С. 216—234.  
Арсеньев К. Новый опыт построения научной критики // Вестник Европы. 1888. № 11. С. 298—319.  
Багрицкий Э. Собрание сочинений: В двух томах. М.; Л., 1938.  
Бальмонт К. Д. Из мировой поэзии. Берлин, 1921.  
Бальмонт К. Д. Стихотворения. (Библиотека поэта). 2-е изд. Л., 1969.  
Бальмонт К. Д. Воздушный путь. Берлин, 1923.  
Балтрушайтис Ю. Спутники. Сказка // Весы. 1906. № 12. С. 12, 21—23.  
Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959.  
Белкин В. <Рецензия на кн.: Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900> // Мир искусства. 1900. № 13—24. Отд. II. С. 234—237.  
Белый Андрей. Настоящее и будущее русской литературы // Весы. 1909. № 2. С. 54—68; № 3. С. 71—82.  
Белый Андрей. Луг зеленый. Нью-Йорк; Лондон, 1967.  
Белый Андрей. <Рецензия на кн.: Андреев Л. Рассказы. СПб., Знание. 1902> // Весы. 1906. № 5. С. 64—66.  
Бем А. Л. О Достоевском: В 3 т. Прага, 1929—1936.  
Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960—1963.  
Блок А. <Рецензия на кн.: Брюсов В. Земная ось. М., 1907> // Золотое руно. 1907. № 1. С. 86—88.  
Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900.  
Болезнь нашего века. Неврастения // Нива. 1894. № 7. Лит. прилож. Стб. 509—518. Б/п.  
Борисов Л. Драгоценный груз // Эллинский секрет. Л., 1966.  
Брюсов В. Дневники 1891—1910. М., 1927.  
Брюсов В. Избр. сочинения: В 2 т. М., 1955.  
Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М., 1927.  
Брюсов В. Новые течения в русской поэзии: Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3. С. 124—133.  
Брюсов В. Священная жертва // Весы. 1905. № 1. С. 23—29.

- Брюсов В. Земная ось: рассказы и драматические сцены 1901—1906. М., 1907; 3-е изд., 1911.
- Бронь Т. И. Бахтин и его картотека // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963.
- Венгерова З. Новейшая английская литература // Аполлон. 1917. № 4—5. С. 13—24.
- Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143.
- Венгерова З. <Рецензия на кн.: Barin A. [Cécile Vincens]. Névrosés. Paris, 1898> // Вестник Европы. 1898. № 7. С. 415—422.
- «Весы». От редакции // Весы. 1909. № 12. С. 185—191.
- Вихров В. — см.: Грин А.
- Вознесенский А. Ахиллесово сердце. М., 1966.
- Волынский А. Л. Книга великого гнева. Изд. 2-е. СПб., 1904.
- Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919.
- Гершензон М. <Рецензия на кн.: Сологуб Ф. Истлевающие личины> // Вестник Европы. 1907. № 7. С. 372—376.
- Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. LXXII. М., 1965.
- [Горнфельд А. Г.] <Рецензия на кн.: Грин А. С. Рассказы. Т. 1. СПб., 1910> // Русское богатство. 1910. № 3. Отд. II. С. 145—147.
- Горнфельд А. Г. <Рецензия на кн.: Грин А. С. Искатель приключений. Рассказы. М., 1916> // Русское богатство. 1917. № 6—7. С. 279—282.
- Грин А. С. Собр. сочинений: В 6 т. М., 1965. Т. 1. / Вступ. ст.: Вихров В. Рыцарь мечты (С. 3—36).
- Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1928—1959.
- Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956—1958.
- Есенин-Вольпин А. Ворон // Советская потаенная муза. Мюнхен, 1961. С. 116—118.
- Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1967.
- Зелинский К. Грин // Красная новь. 1934. № 4. С. 199—206.
- «Золотое руно». 1909. № 1. С. 111 [В разделе: «Вести отовсюду» одной строкой отмечена дата 100-летия со дня рождения Э. По].
- Иванов В. <Рецензия на кн.: Сологуб Ф. Жало смерти. М., 1904> // Весы. 1904. № 8. С. 47—50.
- Измайлов А. Литературный олимп. М., 1911.
- Из парижского архива И. С. Тургенева // Литературное наследство. Т. LXIII. М., 1964.
- История русской литературы Т. X (1890—1917). М.; Л., 1954.
- Каверин В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963—1966.
- Каверин В. Соч.: В 3 т. Л., 1930. Т. 1. / Вступ. ст.: Саянов В. Путь В. Каверина (С. 5—16).
- Катаев В. Время, вперед! М., 1932.
- Катаев В. Святой колодец // Новый мир. 1966. № 5. С. 3—66.

- Книга о Леониде Андрееве. Изд. 2-е, доп. Берлин; Пб.; М., 1922.
- Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. (январь). С. 5—10.
- Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1964.
- Львов В. Мертвое царство // Образование. 1904. Ноябрь. Отд. II. с. 73—103.
- Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. Вашингтон; Нью-Йорк, 1964—1966.
- Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914.
- Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута: В 2 т. СПб., 1900.
- Михайловский Н. К. <Рецензия на кн.: Андреев Л. Рассказы. СПб. Знание. 1901> // Русское богатство. 1901. № 11. С. 58—74.
- Муратов П. Магические рассказы. Paris, 1928.
- Одоевский В. Ф. 4338-й год: Фантастический роман. М., 1926.
- Олеша Ю. Избр. сочинения. М., 1956.
- Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965.
- Описание рукописей Ф. М. Достоевского / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1957.
- Орлов В. Н. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Д. Стихотворения. 2-е изд. Л., 1969. С. 5—72.
- Пастернак Б. Л. Соч.: [В 4 т.] Ann Arbor, 1961. Т. 1. Стихи и поэмы. 1912—1932.
- Паустовский К. Жизнь Грина // Грин А. Золотая цепь. Автобиографическая повесть. М., 1939. С. 3—23.
- Перцов П. П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933.
- Песков Г. [Дейша Е. А.]. Памяти Твоей: Рассказы. Париж, 1930.
- Петровский М. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева. / Под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920.
- Пиксанов Н. И. История «Призраков» // Тургенев и его время. // Под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923.
- Покровский А. И. Современное декадентство пред судом вековых идеалов // Русский вестник. 1904. № 6. С. 543—594.
- Поплавский Б. Флаги. Париж, 1931.
- Пяст В. (В. А. Пестовский). Встречи. М., 1929.
- <Рецензии на кн.: Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство. 3-е изд. СПб., 1895> // Вестник Европы. 1885. № 12. С. 915—923; Мир Божий. 1895. № 9. Библ. отд. С. 11—13; Русская мысль. 1895. № 10. Библ. отд. С. 494—497.
- Россоломо Г. И. Искусство, больные нервы и воспитание // Русская мысль. 1901. № 2. Отд. 2. С. 72—100.
- Русская литература XX века (1890—1910): В 3 т. / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914—1916.
- Саянов В. — см.: Каверин В.
- Сергиевский И. Вымысел и жизнь // Литературный критик. 1936.

№ 1. С. 240—243.

Слонимский М. А. С. Грин // Грин А. Золотая цепь. Автобиографическая повесть. М., 1939. С. 24—34.

Сологуб Ф. Призывающий зверя // Золотое руно. 1906. № 1. С. 53—61.

Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1909—1912.

Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1913—1914. Изданы: Т. 3, 5—7, 9, 11—20. <Далее: [В 20 т.]>.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928—1958.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968.

Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском // Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. LXV. М., 1958. С. 397—412.

Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. СПб., 1908.

Чуковский К. <Рецензия на кн.: Критические рассказы. Кн. I. СПб., 1911> // Вестник Европы. 1911. № 9. С. 395—396.

Чулков Г. <Рецензия на кн.: Третий сборник товарищества «Знание» за 1904 г.> // Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 303—305.

Эллис [Л. Л. Кобылинский]. Наши эпигоны // Весы. 1908. № 2. С. 63—64.

Эллис [Л. Л. Кобылинский]. Русские символисты. М., 1910.

Hervey A., Mabbott O. Poe's Brother: The Poems of William Henry Leonard Poe. New York, 1926.

Appel, A. Jr. Lolita: the Springboard of Parody // Nabokov the Man and His Work. / Ed. L. S. Dembo. Madison; Milwaukee; London, 1967. P. 106—153.

Astrov. Dostoevsky on Edgar Poe // American Literature, 1942. Vol. XIV. (March). P. 70—74.

Auriant. Emile Hennequin, traducteur d'Edgar Poe // Mercure de France. 1935. No. 261. (August 1) P. 626—631.

Bailey J. O. Pilgrims Through Space and Time. New York, 1947.

Balakian A. Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods // Yearbook of Comparative and General Literature. 1962. Vol. 11. P. 24—31.

Bandy W. Th. New Light on Baudelaire and Poe // Yale French Studies. 1952. No. 10. P. 65—69.

Bandy W. Th. Poe's Secret Translator: Amédée Pichot // Modern Language Notes. 1964. Vol. 79. (May). P. 277—280.

Bandy W. Th. A Tentative Checklist of Translations of Poe's Works. Madison, Wis., 1959.

Bandy W. Th. Were the Russians the first to translate Poe? // American Literature. 1960. Vol. 31. (January). P. 479—480.

Barine A. [Mme. Cécile Vincens]. Névrosés. Hoffmann — Quincey —



- Edgar Poe — G. de Nerval. Paris, 1898.
- Baudelaire Ch. *Lettres 1841—1866*. Paris, 1907. См. также: Poe.
- Bittner W. *Poe: A Biography*. Boston; Toronto, 1962.
- Block H. *The Concept of Influence in Comparative Literature // Yearbook of Comparative and General Literature*. 1958. Vol. 7. P. 30—37.
- Bonaparte M. *Edgar Poe. Étude psychanalytique*. Denoël et Steele, 1933.
- Bonaparte M. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*. 3 vols. London, 1940.
- Cambiaire C. P. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, 1927.
- Campbell K. *The Mind of Poe*. Cambridge, Mass., 1933.
- Castex P.-G., Bollery J. *Contes cruels, Villiers de l'Isle-Adam*. Paris, 1956.
- Cobb P. *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. *Studies in Philology*. Chapel Hill. N.C., 1908.
- Cornell K. *The Symbolist Movement*. New Haven, 1951.
- Delaney J. *Edgar Allan Poe's Tales in Russia: Legend and Literary Influence*. 1847—1917. Ph. D. Thesis. Harvard, 1967.
- Delaney J. *Edgar Allan Poe and I. S. Turgenev // Studia Slavica Hung*. 1969. XV. P. 351—354. [Budapest].
- Delaney J. *Poe's «The Gold-Bug» in Russia: a Note on First Impressions// American Literature*. 1970. Vol. 42. No. 3 (November). P. 375—379.
- Donchin G. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. The Hague, 1958.
- Faleńsky F. *Edgar Allan Poe i jego nowelle // Biblioteka Warszawska*. 1861. IV. October. P. 1—44.
- Forgues E.-D. *Études sur le roman anglais et américain. Les contes d'Edgar A. Poe // Revue des Deux Mondes*. 1846. October 15. P. 343—344, 360—363.
- Françon M. *Poe et Baudelaire // PMLA*, 1945. Vol. LX. No. 3 (September). P. 841—859.
- Freeborn R. *Turgenev: the Novelist's Novelist*. Oxford, 1960.
- Fr[enzel] K. *Iwan Turgénjew // Deutsches Museum*. 1866. Vol. 1. No. 3. (18 January) P. 88—91.
- Freud S. *Dostoevsky and Parricide // Dostoevsky: A Collection of Critical Essays / Ed. R. Wellek*. Englewood Cliffs, N.J., 1962.
- Gomulicki J. W. *Duch od pragnień (O Felicjanie Faleńskim)*, section *Pielgrzymy do Alhambry // Atencum*, 1938. November. P. 805—821.
- Haumant E. *Ivan Tourguénief: la vie et l'oeuvre*. Paris, 1906.
- Heartman Ch. F., Canny J. R. *A Bibliography of First Printings of the Writings of Edgar Allan Poe*. Hattiesburg, Miss., 1943; copyrint, 1940.
- Hennequin É. *La Critique scientifique*. Paris, 1888.

- Hennequin É. *Écrivains francisés*. Paris, 1889.
- Hennequin É. Edgar Allan Poe // *Revue contemporaine*. 1885. Vol. 1. No. 1. (January 25). P. 24—56.
- Holthusen J. *Fedor Sologubs Roman-Trilogie*. The Hague, 1960.
- Holthusen J. *Russische Gegenwartsliteratur*, 1. Berne; Munich, 1963.
- Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // *Slavic Review*. 1967. Vol. XXVI. No. 4. (December). P. 605—617.
- Kaun A. Poe and Gogol: A Comparison // *Slavonic and East European Review*. 1937. Vol. XV. P. 389—399.
- Keefer L. B. Poe in Russia // *Poe in Foreign Lands and Tongues: A Symposium*. Baltimore, 1941. P. 11—21.
- Kühnelt H. H. *Deutsche Erzähler im Gefolge von E. A. Poe* // *Rivista di Letterature Moderna*. 1951. No. 6. P. 457—465.
- Lawrence D. H. *Edgar Allan Poe* // *The Shock of Recognition* / Ed. E. Wilson. New York, 1955.
- Lemonnier L. *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*. Paris, 1928.
- Lemonnier L. *Edgar Poe et les conteurs française*. Paris, 1947.
- Lemonnier L. *Edgar Poe et les poètes français*. Paris, 1932.
- Lemonnier L. *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875: Charles Baudelaire*. Paris, 1928.
- Lombroso C. *L'Homme de génie*. Trans. of 6th Italian ed. Paris, 1889.
- Matthey H. *Essai sur le merveilleux*. Lausanne, 1900.
- Mauclair C. *Le Génie d'Edgar Poe*. Paris, 1925.
- Mallarmé S. *Poésies*. Paris, 1945.
- Mazon A. *Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev*. Paris, 1930.
- Messac R. *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*. Paris, 1929.
- Messac R. *Influences françaises dans l'oeuvre d'Edgar Poe*. Paris, 1929.
- Miller J. C. *John Henry Ingram's Poe Collection at the University of Virginia*. Charlottesville, Va., 1960.
- Mochulsky K. *Dostoevsky: His Life and Work* / Trans., with introd. M. Minihan. Princeton Univ. Press, 1967.
- Morrisette B. A. *Les Aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste*. Clermont; Ferrand, 1933.
- New Poe, The // *Atlantic*. 1896. Vol. LXXVII (April). P. 551—554.
- Nordau M. *Degeneration*. New York, 1895.
- Olney C. *Edgar Allan Poe — Science-Fiction Pioneer* // *Georgia Review*. 1958. Vol. XII. P. 416—421.

Poe E. A. *The Letters*. 2 vols. / Ed. J. W. Ostrom. Cambridge, Mass., 1948.  
[Poe] *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. With a Memoir by Rufus Wilmot Griswold... 4 vols. New York, 1902.

[Poe] *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*. / Eds. Arthur Hobson Quinn and Edward H. O'Neill. 2 vols. New York, 1946.

Poe E. A. *The Complete Works*. 17 vols. / Ed. J. A. Harrison. New York, 1902.

Poe E. A. *Histoires*. / Trans. Charles Baudelaire. / Ed. Y.-G. Le Dantec. Paris, 1932.

Poe E. A. *Histoires extraordinaires. Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. Traductions*. / Ed. Jacques Crépet. Paris, 1932.

Poe E. A. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris, 1933.

Poe E. A. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. [Paris], 1934.

Poe E. A. *Histoires grotesques et sérieuses*. [Paris], 1937.

Praz M. *The Romantic Agony*. 2nd ed. London, 1951.

Quinn A. H. *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*. New York; London, 1942.

Rahv Ph. Dostoevsky in "Crime and Punishment" // *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*. / Ed. R. Wellek. Englewood Cliffs, N.Y., 1962.

Senior J. *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*. Ithaca, N.Y., 1959.

Setschkareff V. *The Narrative Prose of Brjusov* // *International Journal of Slavic Linguistic and Poetics*. 1959. Vol. 1. P. 237—265.

Seylaz L. *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*. Lausanne, 1923.

Thomas J. W. *Amerikanische Dichter und die deutsche literatur*. Goslar, 1950.

Van Tieghem P. *La Littérature comparée*. Paris, 1931.

Villiers de l'Isle-Adam A., comte de. *Contes cruels*. Paris, 1906.

Woodberry G. E. *The Life of Edgar Allan Poe*. 2 vols. Boston; New York, 1909.

Wyzewa T. de. *Edgar Poe, d'après la correspondance* // *Revue des Deux Mondes*. 1894. October. P. 82—104.

Yarmolinsky A. *The Russian View of American Literature* // *Bookman*. 1916. Vol. XLIV, No. 1 (September). P. 44—48.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960 - 1963. Т. VII. М.; Л., 1963. С. 81 (Далее: Блок).

2. «Осенний вечер был...» // Блок. Т. III. С. 42.

3. Campbell K. The Mind of Poe. Cambridge, Mass., 1933; Cobb P. The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe. Studies in Philology. Chapel Hill, N.C., 1908; Messac R. Influences françaises dans l'oeuvre d'Edgar Poe. Paris, 1929.

4. Lemonnier L. Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875: Charles Baudelaire. Paris, 1928.

Исключительное внимание, уделяемое Лемонье французской литературе как главному посреднику, благодаря которому произведения Эдгара По распространились в России, вряд ли можно считать произвольным. Однако следует отметить еще одно, иногда чрезвычайно сильное влияние на русскую словесность — а именно, немецкое. Говоря об Эдгаре По, немецкие историки литературы обычно указывают, сколь многим он обязан немецкому романтизму (современную трактовку этого вопроса см. в кн.: Thomas J. W. Amerikanische Dichter und die deutsche Literatur. Goslar, 1950. Одно из первых исследований на английском языке — Cobb P., упомянутое в прим. 3). Зависимость По от немецкой литературы очевидна, и это еще одна причина, по которой следует с крайней осмотрительностью говорить о «влияниях» Эдгара По в России. Односторонний подход к По в немецком литературоведении и критике комментируется в статье: Kühnelt H. H. Deutsche Erzähler im Gefolge von E. A. Poe // Revista di Letterature Moderna. 1951. No 6. P. 457—465. Кунельт указывает на то, что в странах немецкого языка Эдгар По нашел большое число поклонников, но не нашел подражателей, по крайней мере вплоть до начала двадцатого века, что непосредственное влияние Эдгара По на немецких писателей было весьма умеренным, основное же значение его для немецкой литературы — в открытии новых жанров и стимулировании некоторых идей. Далее он отмечает роль По как основателя детективной повеллы, жанра, появившегося в Германии в шестидесятых годах прошлого века, хотя и не занявшего там значительного места. Другой автор — Bandy W. T. (см. библиографию) — дает перечисление собраний Эдгара По, изданных в Германии в пятидесятых годах прошлого века. Эдгар По был уже настолько хорошо известен немецким читателям, что характеризуя героя рассказа Тургенева «Призраки», критик ссылается на творчество По (см. гл. III). Тем не менее, в течение нескольких десятилетий По оставался в Германии, как и в России, «подземным течением», хотя оно и было непрерывным.

\* Здесь и далее наряду со случаями повторных отсылок в сокращенном библиографическом описании даются также источники, включенные в разделы «Дополнений» и «Библиографию» (Ред.).

5. Forgues E.-D. Études sur le roman anglais et américain... // Revue des Deux Mondes. 1846. 15 October. P. 343—344, 360—363\*

6. Этому вопросу посвящены несколько французских работ: Seylaz L. Edgar Poe et les premiers symbolistes français. Lausanne, 1923; Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France... (см. прим. 4) и его же: Edgar Poe et les poètes français. Paris, 1932; Françon M. Poe et Baudelaire // PMLA. 1945. Vol. LX. No 3 (September). P. 841—859; на английском: Cambiaire C. The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York, 1927. Много ранее в России: Аничков Е. Бодлер и Эдгар По // Современный мир. 1909. № 2. С. 75—100 (К-60).

7. Révélation magnétique // La Liberté de Penser. 1848. 15 July.

8. Baudelaire Ch. Lettre à Theophile Thore. 1864. // Baudelaire Ch. Lettres 1841 à 1866. Paris, 1907. P. 362.

9. Bandy W. T. New Light on Baudelaire and Poe // Yale French Studies. [1952]. No 10. P. 65—69.

10. Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. P. 40 ff.

11. Некролог, написанный Гризволдом, и дополняющий его биографический очерк появились вначале анонимно в вечернем выпуске газеты «Tribune» за 9 октября 1849 г., а позднее как предисловие к Собранию сочинений Эдгара Аллана По (New York, 1850—1856). Полная история посмертной борьбы за репутацию По изложена в кн.: Quinn A. H. Edgar Allan Poe. A Critical Biography. New York; London, 1942. Ch. XX. Это самая авторитетная биография Э. А. По.

12. См.: Bonaparte M. The Life and Works of Edgar Allan Poe: a Psycho-Analytic Interpretation. London, 1940. После этого исследования вряд ли возможно рассматривать обращение По к метампсихозу, гипнозу и т.д. как к чему-то случайному. Изучение этого вопроса, вероятно, позволит проникнуть в творческий процесс, вплоть до намерений писателя. Однако метод психоанализа, даже в умеренном приложении, не должен перечеркивать другие возможные подходы к творчеству По. Необходимо использовать и другие методы интерпретации, если только исследователь не хочет превратить По в жертву собственной психологии, а себя сделать жертвой ограниченной критической системы.

13. Morrissette B. A. Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste. Clermont-Ferrand, 1933. P. 16.

14. Senior J. The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature. Ithaca, N.Y., 1959. P. 31.

15. Messac R. Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique. Paris, 1929. P. 9.

16. Olney C. Edgar Allan Poe -- Science-Fiction Pioneer // Georgia Review. 1958. XII. P. 418.

17. Там же. P. 416.

18. Matthey H. Essai sur le merveilleux. Lausanne, 1900. P. 237—238.

19. Balakian A. Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods // Yearbook of Comparative and General Literature. 1962. No 11. P. 24—31.

✓ 20. Seylaz L. Edgar Poe et les premiers symbolistes français. P. 26.

21. См.: Дополнения: А. Переводы прозы. №№ 66, 67, 72—74.

22. Poe E. The Complete Works. 17 vols. New York, 1902. Vol. 1. P. 345.

Вопрос о якобы имевшем место путешествии Эдгара По в Санкт-Петербурге был окончательно решен благодаря письмам из Ingram Poe Collection, опубликованным в кн.: Allen H., Mabbott T. O. Poe's Brother: The Poems of William Henry Leonard Poe, Elder Brother of Edgar Allan Poe. New York, 1926 (см. также прим. 25). По всей видимости, в Санкт-Петербурге побывал не Э. А. По, а его старший брат Генри. Вопрос этот был вновь поднят в кн.: Bittner W. Poe: A Biography. Boston; Toronto, 1962. P. 285—287. Доводы, приведенные Алленом и Мабботтом, автором этой книги не рассматриваются.

23. Борисов Л. Драгоценный груз // Эллинский секрет. Л., 1966. С. 351—383.

24. Катаев В. Время, вперед! М., 1932. С. 285.

25. Miller J. C. John Henry Ingram's Poe Collection at the University of Virginia. Charlottesville, Va., 1960. P. 89—90.

26. Например, в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (Т. XXIV<sup>a</sup>, СПб., 1898. С. 830—831) в статье, написанной весьма эрудированным в других вопросах критиком Зинаидой Венгеровой. Возможно, источником для биографии По как и других иностранных писателей послужила картотека Бахтина (см.: Дополнения. Преамбула к разделу «Переводы прозы»). Картотека включает 250 000 наименований произведений западной литературы в русских переводах и критике, собранных библиографом Н. Н. Бахтиным, известным также в качестве поэта и переводчика. Составленная Бахтиным для собственного пользования и не будучи исчерпывающей, она тем не менее является наиболее полной. В данной работе Н. Н. Бахтин упоминается также под псевдонимом Н. Нович как составитель и издатель сборника «Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах» (СПб., 1911. См. гл. VI). Подробные сведения о Н. Н. Бахтине в ст.: Бронь Т. И. Н. Н. Бахтин и его картотека // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 434—449.

27. Heartman Ch. F., Canny J. R. A Bibliography of First Printings of Writings of Edgar Poe. Hattiesburg, Miss., 1943. P. 263. (copyright, 1940). Эти же сведения были преподнесены как «новые» в статье: Bandy W. T. Were the Russians the first to translate Poe? // American Literature. 1960. No 31. (January). P. 479. Профессор Бэнди прослеживает эту ошибку вплоть до повторения ее в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона и добавляет, что перевод рассказа 1839 года был подписан инициалами «В.Н.С.» с примечанием: «Перевод с малоросского» [См. также: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 19. Л., 1979. С. 282, прим.].

28. Yarmolinsky A. The Russian View of American Literature // Bookman. 1916. Vol. XLIV, No 1 (September). P. 44—48.

29. Keefer L. B. Poe in Russia // Poe in Foreign Lands and Tongues: A Symposium. Baltimore, 1941. P. 11—21.

Эта статья является первым, насколько мне известно, обзором по данному вопросу, не считая тех, которые представлены в русских энциклопедиях. Как библиография она весьма полезна и широко используется в диссертации: Fiske J. C. American Classics in Soviet Criticism (Ph. D.). Harvard, 1953. В статье цитиру-

ются как переводы, так и критические статьи, но комментарии к ним страдают неточностью, так как автор явно недостаточно осведомлен о французских и американских источниках.

30. *Revue Britannique*. 1845. Vol. XXX. P. 168—212. См. также: Bandy W. T. *Poe's Secret Translator: Amédée Pichot* // *Modern Language Notes*. 1964. No 79 (May). P. 277—280.

31. Lemonnier L. *Les Traducteurs d'Edgar Poe*. P. 61.

32. Детальные текстуальные сравнения, устанавливающие источники русских переводов, даны в моей диссертации: Delaney J. *Edgar Allan Poe's Tales in Russia: Legend and Literary Influence, 1847—1917*. Harvard, 1967.

33. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. X. М. 1956. С. 136—144. См. также: Delaney J. *Poe's «The Cold Bug» in Russia: a Note on First Impressions* // *American Literature*. 1970. No 42 (November). P. 375—379.

34. Наиболее полную библиографию французских переводов Эдгара По см. в кн.: Lemonnier L. *Les Traducteurs d'Edgar Poe*. P. 191—199. Дополнительные материалы в кн.: Bandy W. T. *A Tentative Checklist of Translations of Poe's Works*. Madison., Wis., 1959.

35. Poe E. A. *Histoires*. P. 683. Очерк Бодлера начинался словами: «Lamentable tragédie que la vie d'Edgar Poe! Sa mort, dénoûment horrible dont l'horreur est accrue par la trivialité!»

36. Это намерение, по-видимому, выполнено не было.

37. Лемонье, отмечая, что с самого начала Эдгара По стали постоянно сравнивать с Гофманом, дает следующее объяснение эволюции термина «фантастические рассказы» (*Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*. Paris, 1928. P. 112—115). Этот термин был введен французским переводчиком Гофмана Леве-Веймаром, чтобы обозначить гофмановские «Phantasie-stücke» («Фантастические пьесы») и вначале применялся исключительно к произведениям Гофмана. Позднее «фантастическими» стали называть те рассказы Эдгара По, которые считались «гофмановскими» — «Черный кот» и «Человек толпы». Постепенно термин «фантастические рассказы», перенесенный на прозу По уже безотносительно, менял свое значение. По мере того, как слава Гофмана убывала, а Эдгара По характеризовали не иначе как «фантастический писатель», этот термин стал означать романтическую экстравагантку. По сути, критика, пользуясь этим менее точным определением, не противоречила оценке, данной Достоевским. Достоевский же, основываясь на более четком значении, отдает предпочтение Гофману.

38. Цит. в кн.: Lemonnier L. *Edgar Poe et la critique...* P. 235.

39. Речь идет о рассказах: «Разговор с мумией», «Месмерическое откровение», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «История с воздушным шаром», «Похищенное письмо», «Убийства на улице Морг», «Золотой жук».

40. В статье об Э. По, включенной в «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (Т. XXIV<sup>a</sup>. СПб., 1898. С. 830—831) упоминается также статья в журнале «Заграничный вестник» — без названия и с неверными выходными данными. См.: Эдгар По // *Заграничный вестник*. 1866. Т. 9. Январь. С. 67—78; Февраль. С. 348—367. Б/п.

41. Faleński F. Edgar Allan Poe i jego nowelle // Biblioteka Warszawska. 1861. IV. P. 1—44.

Интересно отметить, что, хотя фамилии Лопушинский нет даже в «Русском биографическом словаре» (СПб., 1914), она включена в справочник «Петербургский некролог» (СПб., 1912) и в «Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana» (Warszawa, 1911). В обоих случаях это говорит о поляке, проживающем в Санкт-Петербурге. Вполне вероятно, что «автор» статьи, помещенной в «Русском слове», также был поляком, обосновавшимся в русской столице.

42. Gomulicki J. W. «Duch od pragnień» (O Felicjanie Faleńskim) // Ateneum. 1938. November. P. 809, 813.

43. Lemonnier L. Edgar Poe et la critique française. P. 296—297.

44. Цит.: там же. С. 295.

45. Андреевскому принадлежит не только перевод «Ворона». В «Вестнике Европы» за май 1878 г. (№ 5. С. 115—116) напечатан его перевод «Аннабель-Ли», а в июле того же года (№ 7. С. 159) — перевод под титулом: «Из Эдгара По: Страна снов».

46. Русский инвалид. 1856. № 238.

47. Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français. Paris, 1947. P. 7—8.

48. Messac R. Influences françaises dans l'oeuvre d'Edgar Poe. Paris, 1929. P. 25.

49. Ibid., P. 99.

50. Revue des Deux Mondes. 1846. XVI. P. 343.

51. Лемонье насчитывает девять переводов (Les Traducteurs d'Edgar Poe... P. 191). Бэнди добавляет еще три (A Tentative Checklist. P. 1).

52. Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe... P. 17—19, 33.

53. Замечания Л. Б. Кифер «без Эдгара По ни Шерлок Холмс, ни Ник Картер не обрели бы святого-покровителя у славян» приемлемо лишь в отношении массовой псевдолитературной продукции. Известно, например, что переводы из Эмиля Габрио пользовались популярностью в России. Таким образом, По оказал влияние на тот более или менее вульгаризированный детектив, который получил там распространение. Вот что высказал Корней Чуковский в личном письме ко мне: «Очень интересно, что нигде в русской литературе — даже на ее периферии — Дюпен не имел отражения». См. также гл. VII.

54. Из первых представителей научно-фантастического жанра в России только В. Ф. Одоевский — современник Эдгара По — мог читать его произведения. Речь тут может идти о его неоконченном романе «4338 год. Фантастический роман», начатом предположительно в 1838 году. Роман Одоевского направляется на сравнение с «Mellonta Tauta» Эдгара По и другими его фантастическими сочинениями. Однако, хотя Одоевский владел английским языком, нет никаких данных о том, что творчество Эдгара По было ему знакомо. Оба произведения скорее всего представляют жанр научной фантастики, который тогда обрел популярность.

55. Wailly L. de. La 1002-e Nuit // L'Illustration. 1856. 17 May. Дано по: Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe... P. 194.

56. Ibid., P. 74—77.

57. Еще один кандидат — Гоголь. Основания для сравнительного изучения



даны в статье: Kaun A. Poe and Gogol': a Comparison // Slavonic and East European Review. 1937. Vol. XV. P. 389—399.

Кауна, однако, интересуют, главным образом, биографические и психологические факты, которыми он объясняет нереальность женских образов. Хотя сроки жизни обоих писателей почти совпадают, нет никаких данных о том, что они знали произведения друг друга, и такая возможность очень мала. Как ни интересны поиски общих источников и установление общих черт у Эдгара По и Гоголя, эти изыскания выходят за пределы данной работы.

На возможность провести сравнение между По и Достоевским указывалось неоднократно. Наиболее интересной в этом отношении является статья: Astrov V. Dostoevsky on E. A. Poe // American Literature. 1942. Vol. XIV. P. 70—74.

58. The Academy. 1881. No 459. Feb. 19. P. 136.

59. О Достоевском. Сб. статей: В 4 т. / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929—1936. Т. I. Прага, 1929. С. 5.

60. Письмо М. Н. Каткову, первая пол. сентября 1865. Висбаден // Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1928—1959. Т. II. М.: Л., 1930. № 234.

61. Rahv Ph. Dostoevsky in "Crime and Punishment" // Dostoevsky: A Collection of Critical Essays. Ed. R. Wellek. Englewood Cliffs, N.J., 1962. P. 16.

62. Ibid., P. 20—21.

63. Интересно, что оба раза, когда Раскольников приходит к процентщице, он обращает внимание на ее глаза: «...только виднелись ее сверкавшие из темноты глазки», «...и опять два острые и недоверчивые взгляда усталились на него из темноты». Можно также вспомнить, какую роль играет как бы отрешенный взгляд -- Рогожина -- в «Идиоте», взгляд, который преследует Мышкина перед тем, как у него начинается эпилептический припадок.

64. По мнению Мари Бонапарт вся эта история убийства связана с другим романом Достоевского. Классифицируя этот сюжет как бунт против отца, Бонапарт считает его «в известном смысле предвестником великого эпоса отцеубийства» -- романа «Братья Карамазовы» (Bonaparte M. Edgar Poe. Étude psychanalytique. Denoël et Steele, 1933. P. 495). Более подробно скрытый смысл этого романа исследован в классическом эссе З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство».

65. Описание рукописей Ф. М. Достоевского. / Под ред. В. С. Нечаевой. М. 1957. С. 113.

66. Письмо к Михаилу Достоевскому. 9 октября 1859. Тверь // Достоевский Ф. М. Письма. Т. II. № 127. С. 602—608. Достоевский называет роман исповедью. Что касается прототипа Раскольникова, то, по мнению Мочульского, этот образ явился результатом впечатлений, полученных Достоевским в ссылке, когда он впервые встретился с «сильной личностью», преступившей закон (Mochulsky K. Dostoevsky: His Life and Work. / Tr., with intro., by M. A. Minihan. Princeton University Press, 1967. P. 271 -- 272.)

67. Massac R. Le "Detective Novel"... P. 9.

68. Ibid., P. 7.

69. Ibid., P. 395.

70. В том же плане могут быть подвергнуты анализу и другие произведения и аспекты творчества Достоевского. Перспективы в разработке этой темы, которые открываются в связи с движением символизма, будут рассмотрены ниже. Если бы не тот факт, что Достоевский ни в эти годы, ни в последующие не мог познакомиться с рассказом Эдгара По «Человек, которого изрубили в куски», было бы уместно сравнить героя этой шутки с дядюшкой из «Дядюшкина сна» (1859), поскольку оба персонажа являют собой сплав смешных, даже гротескных, ненатуральных качеств. Однако, учитывая анекдотический характер фабулы, вряд ли следует считать, что это совпадение принципиально значимо.

73. Freeborn R. Turgenev: the Novelist's Novelist. Oxford, 1960. P. 155.

74. Frenzel K. Iwan Turgénjew // Deutsches Museum. 1866. I. No. 3. 18 January. P. 88—91.

75. «Сила слов», «Лигейя» и «Морелла» появились в переводе Бодлера в 1854 и 1855 гг.; два последних рассказа вошли также в его собрание соч. 1856 г. (Lemonnier L. Les Traducteurs... P. 192—195).

76. Все объяснения и сетования Тургенева по поводу «Призраков» собраны в статье Н. И. Пиксанова «История "Призраков"» (сб. Тургенев и его время. М.; П., 1928. С. 164—192). Там же изложены обстоятельства ссоры Тургенева и Каткова, считавшего, что «Фауст» фактически повторяет «Призраки» и что, публикуя «Фауст» в другом журнале, Тургенев нарушает данное Каткову обещание отдать ему «Призраки». Таким образом этот рассказ стал источником неприятностей для его автора.

77. Письмо Ф. М. Достоевского к И. С. Тургеневу от 23 декабря 1863 г. // Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1. М.; Л., 1928. С. 343—344. В письме к брату от 26 марта 1864 г., где также затрагивается тема «Призраков», Достоевский высказывается менее комплиментарно: «...по-моему, в них много дряни: что-то гаденькое, больное, старческое, *неверующее* от бессилия, одним словом, весь Тургенев с его убеждениями, но поэзия много искупает...» (Там же. С. 352).

78. Naumant É. Ivan Tourguénief: la vie et l'oeuvre. Paris, 1906. P. 282.

Ничто лучше, пожалуй, не выявляет различие внутреннего мира обоих писателей, чем их высказывания о чувстве ужаса и его источниках. Тургенев в «Довольно» пишет: «...не страшна гофманщина, под каким бы видом она ни являлась... Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска». Ср. эти слова с известным откликом По на обвинение в подражании немецкому романтизму: «Ужас исходит не из Германии, а из души».

79. Из парижского архива И. С. Тургенева. Литературное наследство. Т. LXXIII. М., 1964. Кн. 1. С. 420.

80. Петровский М. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 83, 88.

81. М. Гершензон указывает, что на сходный сюжет написан пространственный роман Бульверя-Литтона «Странная история» (1862), который вполне мог быть знаком Тургеневу (Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. С. 99). Андрэ Мазон приводит две различные версии концовки рассказа, набросанных Тургеневым. В первой Фабий, оскорбленный муж, закалывает Муция, уми-

рает и Валерия в силу каких-то тайных обстоятельств. После ее смерти Фабий слышит мелодию, названную Муцием песней торжествующей любви, и спрашивает себя: неужели они теперь соединились? Противопоставляя этой версии окончательную, — после отъезда Муция звучит эта песнь в тот момент, когда Валерия обнаруживает, что беременна, — Мазон заключает: первая версия подсказана чисто романтическим настроением, вторая же связана с реальностью в духе Эдгара По и Мопассана. (*Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev. Paris, 1930. P. 150—154.*)

82. Анненский И. Умиравший Тургенев. Клара Милич // О Тургеневе: Русская и иностранная критика. М., 1918. С. 139. Согласно трактовке Анненского, эта история не является романтической. Он видит тут проявление старости и приближающейся смерти. Это не болезнь любви, утверждает он, а болезнь старости (Там же. С. 135).

83. Эти вопросы подробно разобраны в кн.: Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français... Ch. II, VI.

84. Такое название движению дал Жан Мореа (J. Moréas) — см.: XIXe Siècle. 1885. August 11; Cornell K. The Symbolist Movement. New Haven, 1951. P. 41, n. 20.

85. La Revue contemporaine. 1885. I. No. 1. January 25. P. 24—56.

86. Auriant. Émile Hennequin, traducteur d'Edgar Poe // Mercure de France. 1935. No 261. August 1. P. 626—631.

87. Рецензию на собр. соч. Эдгара По, осуществленное Вудберри-Стедманом, озаглавленную «Новый По» («The New Poe»), см.: Atlantic. 1896. Vol. LXXVII. April. P. 551—554). В том, что это издание так запоздало, повинны, по мнению рецензента, частично наследники Гризволда, владевшие до недавнего времени правом издания, частично предубеждение против Эдгара По. Далее в статье говорится о типичном для литературной критики в Америке смешении в оценке личности писателя и его творчества, этики и литературы (P. 551). Даже Вудберри не избежал налета пуританизма.

88. Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. P. 10.

89. См.: Сементковский Р. И. Что нового в литературе? // Нива. Литературное приложение. 1896. Сентябрь. С. 198—201; ноябрь. С. 657—674. Скабичевский А. Литература в жизни и жизнь в литературе // Новое слово. 1896. № 7 (апрель). Отд. II. С. 60—85; 1897. № 4 (январь). Отд. II. С. 148—167. Богданович А. Критические заметки // Мир Божий. 1897. № 3. Отд. II. С. 1—7; 1898. № 2. Отд. II. С. 6—10.

90. Арсеньев К. Новый опыт построения научной критики // Вестник Европы. 1888. № 11. С. 298—319.

91. Hennequin É. La critique scientifique. Paris, 1888. Preface. P. III—IV.

92. Остальными были Тургенев, Толстой, Достоевский, Диккенс, Гейне.

93. Арсеньев К. Научная критика и ее применение // Вестник Европы. 1889. № 5. С. 216—234.

94. Wyzewa T. de. Edgar Poe, d'après la correspondance // Revue des Deux Mondes. 1894. October. P. 82—104.

95. Бодлер не включил в издание более двух десятков рассказов По, в основном — образцы его журналистского юмора, которые, по-видимому, считал не

самыми удачными.

96. 1-ое изд.: Lombroso C. *Genio e follia*. Milano, 1864. В 6-м издании вышло под названием: *L'uomo di genio*. 6a ed., defin. Torino, 1894. Рецензия на первое русское изд.: Вестник Европы. 1885. № 12. С. 915—923.

97. Рецензии на третье русское изд.: Мир Божий. 1895. № 9. Отд. библ. С. 11—18; Русская мысль. 1895. № 10. С. 494—497.

98. Lombroso C. *L'Homme de génie*. Paris, 1889. P. XIII—XIV, 73, 89, 443, 446—448 (Пер. с 6-го ит. изд.).

99. Nordau M. *Degeneration*. P. VIII. (Пер. со 2-го нем. изд.).

100. Donchin G. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. S-Gravenhage, 1958. P. 15.

101. Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута: В 2 г. СПб., 1900. Т. II. С. 1—32.

102. Nordau M. *Degeneration...* P. 284—296.

103. *Ibid.*, P. 285—286.

104. За Бальмонтом стоял князь Урусов, богатый московский покровитель и знаток искусств, финансирующий в 1895 г. издание двух томов переводов Эдгара По. Он также поддержал и другие начинания Бальмонта. См.: Бальмонт К. Д. Стихотворения (Серия «Библиотека поэта»). 2-е изд. Л., 1969. С. 613—614, прим. 20.

105. Varine A. *Névrosés*. Hoffmann -- Quincey — Edgar Poe — G. de Nerval. Paris, 1898. «Argvide Varine» -- псевдоним Сесиль Винсен (Mme. Cécile Vincens).

106. Барин пишет: “Sa vie a été tragique, sa fin abominable, mais c'est ainsi que nous allons tâcher de le montrer” (Varine A. *Névrosés*. P. 161). Бодлер выразил эту мысль так: “Lamentable tragédie que la vie d'Edgar Poe! Sa mort, dénouement horrible dont l'horreur est accrue par la trivialité!” (См.: Poe E. A. *Histoires*. / Transl. Ch. Baudelaire. Paris, 1932. P. 683.).

107. Varine A. P. 263.

108. Родоначальник символизма Эдгар По / Русский вестник. 1897. № 9. Библиогр. отд. С. 319, 323. Б/п.

109. Краткос изложение частей, посвященных Гофману и Де Квинси, публиковалось в предшествовавшем выпуске (Новый журнал иностранной литературы. 1898. № 2. С. 198, прим.).

110. Вестник Европы. 1898. № 7. С. 415—422.

111. Единственный критик среди пишущих об Эдгаре По в эти годы, который не уступает Венгеровой и даже превосходит ее в глубине понимания и беспристрастности, --- это Аркадий Пресс (См. К-30).

112. Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143.

113. З.В. [Венгерова З.] Новости иностранной литературы // Вестник Европы. 1898. № 7. С. 422.

114. Мир искусства. 1900. № 13—24. Отд. II. С. 234—237. О других отзывах на кн. Боборыкина см.: Русские писатели 1800—1917. Биографич. словарь. Т. 1. М., 1989. С. 289.

115. Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. СПб., 1900.

С. 287—288.

116. Красносельский А. В борьбе с прозой жизни // Русское богатство. 1900. № 11. С. 27—29.

117. Годом ранее это предисловие появилось в журнале «Ежемесячные сочинения» (1900. Октябрь. С. 109—113. — См. К-40) в виде статьи за подписью «Гридинский» — возможно, в качестве пробного шара.

118. По Э. Собр. соч.: В 5 т. Т. I. М., 1901. С. X.

119. Имелись в виду следующие слова Бальмонта: «...над его творчеством никогда не погаснет изумрудное сияние Люцифера» // Там же. С. IX.

120. Россоломо Г. И. Искусство, большие нервы и воспитание // Русская мысль. 1901. № 2. Отд. 11. С. 72—100.

121. В конце века тема психологии творчества стала популярной среди критиков. Образцом может служить пространная статья П. Д. Боборыкина «Этюды по психологии творчества» // Вестник Европы. 1885. № 5. С. 182—219; № 6. С. 566—611.

122. Россоломо Г. И. Искусство... С. 96.

123. Покровский А. И. Современное декадентство пред судом вековых идеалов // Русский вестник. 1904. Июнь. С. 543—594.

124. Там же. С. 547.

125. См.: Donchin G. The Influence of French Symbolism. P. 34—35.

126. Золотое Руно. 1906. № 2. С. 126 (См.: К-53).

127. Цит.: «Овальный портрет» и «Маска Красной Смерти».

128. Бальмонт. Горные вершины. (См.: К-50).

129. Блок. Т. V. С. 535.

130. Пяст В. [В. А. Пестовский]. Встречи. М., 1929. С. 65—66.

131. Блок. Т. V. С. 617.

132. Золотое Руно. 1906. № 2. С. 125.

133. Пяст В. Встречи. С. 162.

134. Аничков Е. Предтечи и современники. С. 258. (См.: К-60).

135. Эллис [Л. Л. Кобылинский] Русские символисты. М., 1910. С. 20.

136. Там же. С. 329.

137. Аничков Е. Предтечи и современники. С. 217.

138. Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. С. 191—192, 217—219, 252.

139. Lemonnier L. E. Poe et les conteurs français. P. 159—160.

140. Из рассказа «Черный кот». Этот абзац цитируется Бодлером в его эссе «Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages» (1852). Отрывок с приведенной цитатой см. в русском переводе этого эссе: Бодлер Ш. Эдгар Эллень Поэ. Североамериканский поэт // Пантеон. 1852. № 9. Отд. III. С. 27—28.

141. Praz M. The Romantic Agony. 2nd ed. London, 1951. P. 144.

142. Вольтинский А. Л. Книга великого гнева. 2-е изд. СПб., 1904. С. LXIV.

143. Praz M. The Romantic Agony. P. 336.

144. Lemonnier L. Poe et les conteurs français. P. 97.

145. Ценное исследование по этому вопросу см.: Quinn P. F. The French Face of Edgar Allan Poe. Carbondale, Ill., 1957.

146. Эллис [Л. Л. Кобылинский]. Наши эпигоны // *Весы*. 1908. № 2. С. 63—64.
147. Poe E. A. *The Philosophy of Composition* // Poe E. A. *The Complete works*.: In 17 vols. Vol. XIV. P. 201.
148. В рассказе «Алая лента» (Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] СПб., 1913—1914. Т. XIV «Неутолимое». СПб., 1914. С. 111—134), изображая пошлых самодовольных балтийских немцев, Сологуб в качестве аттестующей детали упоминает, что они принимали за истинные крайне неверные и надуманные «факты», рисуя личность По в статье «Энциклопедического словаря» [Брокгауза и Ефрона].
149. Lawrence D. H. *Edgar Allan Poe* // *The Shock of Recognition*. / Ed. E. Wilson. New York, 1955. P. 980—981.
150. Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] Т. XII. «Книга стремлений». СПб., 1914. С. 161—182.
151. Тема Лилит развита Сологубом и в других его произведениях, как прозаических, так и поэтических. См. прим. 163.
152. Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] Т. VII. «Дни печали». СПб., 1914. С. 135—153.
153. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1909—1912. Т. IV. СПб., [1910]. С. 9—23.
154. Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] Т. III. «Земные дети». СПб., 1913. С. 167—211.
155. Иванов Вяч. <Рец. на кн.: Сологуб Ф. «Жало смерти». М., 1904> // *Весы*. 1904. № 8. С. 47—50.
156. Maclair C. *Le Génie d'Edgar Poe*. Paris, 1925. P. 55.
157. Эта цитата подразумевает, что душа проходит через последовательные перевоплощения.
158. Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] Т. XII. «Книга стремлений». СПб., 1914. С. 269—293; Т. III. «Земные дети». СПб., 1913. С. 149—165.
159. Там же. Т. VII. «Дети печали». СПб., 1914. С. 177—202.
160. Maclair C. *Le Génie d'Edgar Poe*. P. 221, 224.
161. Золотое Руно. 1906. № 1. С. 53—61. На ту же тему есть рассказ у Михаила Кузмина: «Флор и разбойник» // *Весы*. 1908. № 9. С. 13—19.
162. Holthusen J. *Fedor Sologubs Roman-Trilogie*. The Hague, 1960. P. 8. Это исследование обратило мое внимание на некоторые связи между прозой По и трилогией Сологуба.
163. Сологуб Ф. Собр. соч.: [В 20 т.] Т. XX. Дым и Пепел. СПб., 1914. С. 32—35.
164. Holthusen J. *Fedor Sologubs Roman-Trilogie*. P. 43.
165. Woodberry G. E. *The Life of Edgar Poe*. Vol. II. Boston; New York, 1909. P. 256.
166. Holthusen J. *Fedor Sologubs Roman-Trilogie*. P. 46.
167. *Ibid.*, P. 47.
168. Брюсов В. *Дневники 1891—1910*. М., 1927. С. 33. В процитированной Хольтхузеном записи за 29 января 1898 г. упоминается только, что Брюсов читает «Эврику». В записи за 12 марта того же года говорится о том, что в кружке, где

читался реферат об «Эврике» Эдгара По «дамы были пленены, мужчины отнеслись довольно-таки критически к этой проповеди интуиции» (С. 34). Больше у Брюсова нет ничего, что говорило бы об особой моде на это произведение, хотя Хольтхузен пишет, что среди русских символистов «Эврика» «...пользовалась сенсационным успехом, о чем свидетельствует запись в Брюсовском “Дневнике” за 29 января 1898 г.» (Holthusen, op. cit., P. 43).

169. Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы (Серия «Литературные памятники») М., 1975. С. 11. Здесь и далее перевод дается по этому изд. Стр. указ. в тексте (Ред.).

170. Castex P. G., Bollery J. Contes cruels Villiers de l'Isle-Adam. Paris, 1956. P. 55—56. Новая версия, связанная с мотивом ключа появилась во втором издании 1876 г. и сохранялась во всех последующих. Кастекс и Болери трактуют это изменение в сюжете как отход автора от гегельянской веры в реальность идей и признание им существования души после смерти. (Castex P. G., Bollery J., op. cit., P. 63—65).

171. Maclair C. Le Génie d'Edgar Poe. P. 52.

172. Вестник Европы. 1907. № 7. С. 372—376.

173. Недостаток внимания к этой стороне деятельности Брюсова частично исправляется в статье: Setschkareff V. The Narrative Prose of Brjusov // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1959. No 1. P. 237—265.

174. Брюсов В. Земная ось. М., 1907. С. VIII.

175. Золотое Руно. 1907. № 1. С. 86—88.

176. Брюсов В. Земная ось. 3-е изд. М., 1911. С. VII.

177. The Letters of Edgar Allan Poe. / Ed. J. W. Ostrom. Vol. I. P. 57. В письме к Т. У. Уайту (Southern Literary Messenger. 1835. April 30) Эдгар По соглашается с Уайтом, что тема «Береники» «чересчур ужасна» и в последующих редакциях этот абзац был им снят (См.: Poe E. A. The Complete Works: In 17 vols. Vol. II. P. 313).

178. Bailey J. O. Pilgrims Through Space and Time. New York, 1947. P. 51.

179. Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М., 1927. С. 18.

180. См.: Bailey J. O. Pilgrims Through Space and Time. P. 34.

181. См. прим. 54.

182. По Э. Полное собрание поэм и стихотворений. М.; Л., 1934. С. 8.

183. Русская литература XX века (1890—1910). / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. М., 1914. С. 17—18.

184. Чуковский К. И. Леонид Андреев большой и маленький. СПб., 1908. С. 68.

185. Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 303—305. Статьи такого типа, претендующие на литературно-критический анализ творчества Андреева и По пишутся и по сей день. См.: Ильин В. И. Леонид Андреев и линия Эдгара По в русской литературе // Возрождение. 1964. № 154. С. 76—94.

186. Михайловский Н. К. <Рец. на кн.: Андреев Л. Рассказы. СПб., Знание, 1901> // Русское богатство. 1901. № 11. С. 58—74.

187. Там же. С. 61.

188. Львов В. Мертвое царство // Образование. 1904. № 11. Отд. II. С. 73—103.

189. Там же. С. 75. Цит. строка из стих. Э. По «Город у моря» (“City in the Sea”).
190. Там же. С. 80–82. В обоих переводах употреблено слово «пропасть», а не «бездна», как указывает Львов. В остальных отношениях переводы очень сходны (См.: П-66. С. 178–179; П-63. С. 314–315).
191. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах. О Леониде Андрееве // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. XVI. С. 5–39; письмо Л. Н. Толстого к Л. Андрееву от 2 сентября 1908 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. LXXVIII. М.; Л., 1957. С. 218–219.
192. Чуковский К. И. Леонид Андреев большой и маленький. С. 72–78. Чуковский приводит целый список таких эпитетов.
193. Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // Весы. 1909. № 3. С. 74.
194. Там же.
195. Там же. С. 78.
196. Андреев Л. Собр. соч.: В 13 т. Т. II. СПб., 1911. С. 195–210.
197. Михайловский Н. К. <Рец. на кн.: Андреев Л. Рассказы. СПб., Знание, 1901> // Русское богатство. 1901. № 11. С. 72–73.
198. Андреев Л. Собр. соч.: В 13 т. Т. III. СПб., 1911. С. 101–111.
199. По Э. Колокольчики и колокола // Бальмонт К. Д. Из мировой поэзии. Берлин, 1921. С. 80–83.
200. Андреев Л. Собр. соч.: В 13 т. Т. III. СПб., 1911. С. 187–256.
201. Там же. Т. X. СПб., [1912]. С. 3–107.
202. Книга о Леониде Андрееве. 2-е изд. Берлин; Пб.; М., 1922. С. 35–36.
203. Андреев Л. О Джеке Лондоне // Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. VI. СПб., 1913. С. 300–301.
204. Белый А. <Рец. на кн.: Андреев Л. Рассказы. СПб., Знание. 1902> // Весы. 1906. № 5. С. 65.
205. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка // Литературное наследство. Т. LXXII. М., 1965. С. 403.
206. Книга о Леониде Андрееве. С. 71.
207. Там же. С. 132–133.
208. Бальмонт К. Д. Воздушный путь. Тринадцатое марта // Бальмонт К. Воздушный путь. Берлин, 1923. С. 9–36.
209. См.: Измайлов А. Литературный олимп. М., 1911. С. 413–414.
210. Балтрушайтис Ю. Спутники. Сказка // Весы. 1906. № 12. С. 21–33.
211. Брюсов В. Священная жертва // Весы. 1905. № 1. С. 29.
212. Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. Т. II. М., 1955. С. 543–544.
213. Вестник Европы. 1878. № 3. С. 121–127. См.: Дополнения: Библ. русских переводов поэзии Эдгара По.
214. Поэ Е. The Philosophy of Composition // Поэ Е. А. The Complete Works: In 17 vols. Vol. XIV. P. 201.
215. Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах. СПб., 1911. С. 74.
216. По Э. Полное собрание поэм и стихотворений. М.; Л., 1924. С. 112.
217. Там же. С. 7–8.



218. Там же. С. 110—111.

219. Перцов язвительно пишет о «сверхчеловеческом» образе жизни Бальмонта. Однажды Бальмонт, как рассказывают, в пьяном виде лежал на мостовой в Париже и через него переехал фиакр. Нет сомнения, замечает Перцов, что именно в этот момент он чувствовал себя наиболее законным наследником «безумного Эдгара» (Перцов П. П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 258—259).

220. Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М., 1927. С. 20. Запись от 1 февраля 1895 г.

221. Перцов П. П. Литературные воспоминания. С. 258.

222. Брюсов В. Дневники. С. 23. Запись от 18 декабря 1895 г.

223. Бальмонт К. Д. Стихотворения. (Серия «Библиотека поэта»). Л., 1969. С. 9.

224. Белый А. Луг зеленый. Нью Йорк; Лондон, 1967. С. 214.

225. Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 421.

226. Mallarmé S. Poésies. Paris, 1945. P. 129—130.

227. Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. P. 40—42.

228. Ibid., P. 55—57.

229. Poe E. The Poetic Principle // Poe E. A. The Complete Works: In 17 vols. Vol. XIV. P. 271—272.

230. Ibid., P. 273—274.

231. Интересная дискуссия на эту тему представлена в статьях: Иванов В. Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 7. С. 5—20; Блок А. О современном состоянии русского символизма // Там же. С. 21—30; Брюсов В. О речи рабской. в защиту поэзии // Аполлон. 1910. № 9. С. 31—34.

232. Poe E. The Philosophy of Composition // Poe E. A. The Complete Works. Vol. XIV. P. 207.

233. Ibid., P. 274—275.

234. См.: Русское искусство. 1923. № 1. С. 77. Несколько неожиданную связь — между Эдгаром По и Маяковским — устанавливает В. Брюсов, указывая, что использование Маяковским рифмы, состоящей из деленного дефисом слова, не является новшеством, поскольку такая рифма давным-давно введена Э. По в стихотворении «Эльдорадо»: “Over the moun / tains of the moon” (См.: Брюсов В. Новые течения в русской поэзии: Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3. С. 130). Уже современный критик, Н. И. Харджиев, опираясь на это замечание В. Брюсова, попытался проследить, как строка из «Эльдорадо» отозвалась на рифмовке в «Sonnet burlesque» Бодлера и далее в творчестве Иннокентия Анненского и Маяковского (См.: Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском // Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. LXV. М., 1958. С. 410—411). В этом в целом, пожалуй, верном рассуждении есть одна существенная погрешность: сонет Бодлера был написан в 1845 г., а «Эльдорадо» Эдгара По — в 1849.

235. Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. P. 199—200.

236. Золотое Руно. 1909. № 1. С. 111.

237. Природа и люди. 1909. № 14. С. 213 (см. К-65).

238. От редакции // Весы. 1909. № 12. С. 185—191.

239. Аполлон. 1910. № 4. С. 6.
240. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. VII. С. 81, 108, 171. В дневнике за 24 октября 1912 г. Блок сделал следующую запись: «Планы мои относительно Пяста (перездать "Ограду" с дополнениями, в альманах — стихи и негданный Эдгар По...)». Там же. С. 168.
241. Там же. Т. III. С. 42.
242. Там же. Т. VI. С. 56.
243. Чуковский К. <Рец. на кн.: Критические рассказы. Книга первая. СПб., 1911> // Вестник Европы. 1911. № 9. С. 395—396.
244. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. Т. IX. М., 1964. С. 479.
245. См.: История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941—1954. Т. X (1890—1917). М.; Л., 1954. С. 608.
246. Венгерова З. Новейшая английская литература // Аполлон. 1917. № 4—5. С. 16.
247. См.: Вихров В. Рыцарь мечты // Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. I. М., 1965. С. 14, 16.
248. Русское богатство. 1910. № 3. Отд. II. С. 146.
249. Там же. 1917. № 6—7. С. 279.
250. Там же. С. 280.
251. Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. II. С. 423—443. Далее отсылки на это издание в тексте.
252. Зелинский К. Грин // Красная повесть. 1934. № 4. С. 206.
253. Там же. С. 200.
254. Паустовский К. Жизнь Грина // Грин А. Золотая цепь. Автобиографическая повесть. М., 1939. С. 18.
255. Слонимский М. А. С. Грин // Там же. С. 25. См. его же: Александр Грин — реальный и фантастический // Слонимский М. Книга воспоминаний. М.; Л., 1966. С. 87—105.
256. Сергиевский И. Вымысел и жизнь // Литературный критик. 1936. № 1. С. 241.
257. Каверин В. Очерк работы // Каверин В. Собр. соч.: В 6 т. Т. I. М., 1963. С. 9.
258. Там же. С. 102—123.
259. Саянов В. Путь Каверина // Там же. С. 8.
260. Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1967, в особенности статья «Новая русская проза» с замечаниями о Каверине и других.
261. См.: «Дополнения». К-80, 81, 82, 88.
262. В те же годы интересное и весьма подробное исследование было представлено в кандидатской диссертации М. Н. Бобровой «О прозе Эдгара По» (защищена в январе 1935 г. в Московском педагогическом институте и частично опубл.: Известия Иркутского гос. ин-та. 1937. Вып. III. С. 23—63). Это же исследование — значительно переработанное — послужило предисловием к кн.: По Э. Избранное. М., 1958 (П-93). Обзор советской критической литературы об Эдгаре По представлен в неопубликованной докторской диссертации: Fiske J. C. American Classics in Soviet Criticism. Chapter III. (Harvard University, August, 1953).

263. Кржижановский С. Эдгар Аллан По // Литературная газета. 1939. № 59. 26 октября. С. 2.
264. Песков Г. Памяти твоей. Париж, 1930; Муратов П. Магические рассказы. Париж, 1928.
265. Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. I. С. 73.
266. «Мы напряженного молчанья не выносим...» // Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений (Серия «Новая библиотека поэта») СПб., 1995. С. 110—111.
267. По-видимому, не случайно это стихотворение Мандельштама перекликается со стансами Пушкина «В часы забав иль праздной скуки...» (1830), в которых поэт отвергает обвинение в том, что тратит свой высокий дар на суетные безделки. Когда его призывает дух высокой поэзии, он ему отвечает: «Твоим огнем душа палима / Отвергла мрак земных сует / И внемлет арфе серафима / В священном ужасе поэт» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2-ое. М., 1956—1958. Т. III. М., 1957. С. 165). Эта перекличка служит подтверждением того, что в сознании Мандельштама По был представителем «высокой поэзии».
268. Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 137—138.
269. Там же. С. 545—546; см. также: Браун К. Читая Мандельштама // Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. Вашингтон, 1964. Т. I. С. I—XXVI.
270. Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. Vol. XXVI. No. 4 (December). P. 605—617.
271. Поплавский Б. Флаги. Париж, 1931. С. 82—83.
272. Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 186.
273. Там же. С. 193.
274. Там же. С. 222—224.
275. Там же. С. 219.
276. Олеша Ю. Избр. соч. М., 1956. С. 379.
277. Holthusen J. Russische Gegenwartsliteratur. Vol. I. Berne-Munich, 1963. S. 161.
278. Багрицкий Э. Собр. соч.: В 2 т. Т. I. М., 1938. С. 584—589.
279. См. прим. 24.
280. Катаев В. Святой колодец. Трава забвения. М., 1969. С. 116—118.
281. Есенин-Вольпин А. Советская потаенная муза. Мюнхен, 1961. С. 116—118.
282. Вознесенский А. Ахиллесово сердце. М., 1966. С. 60—61. См. также: «Дополнения», разд.: «Критика».
283. Appel A. Jr. Lolita: the Springboard of Parody // Nabokov the Man and His Work. Madison; Milwaukee; London, 1967. P. 106—143.
284. Болезнь нашего века. Неврастения // Нива. 1894. № 7. Литературное приложение. Стб. 509. Б/п. [В статье сказано: «Нью-йоркские врачи называют неврастению американскою болезнью»].
285. Ценным исследованием этого рассказа в свете философии Эдгара По как она изложена им в «Эврике» является статья: Beebe M. The Universe of Roderick Usher // Poe A. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.,

1967.

286. Van Tieghem P. *La Littérature comparée*. Paris, 1931. См. также статью: Shaw J. T. *Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies // Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, Ill., 1961.

287. Block H. *The Concept of Influence in Comparative Literature // Yearbook of Comparative and General Literature*. 1958. No. 7. P. 34--35.

# ПОСЛЕСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Когда в середине 60-х годов я впервые приступила к работе над темой «Эдгар По в России» — к моей докторской диссертации в Гарвардском университете, — мои русские друзья встретили это с восторгом, вспоминая собрание сочинений Эдгара По на своих книжных полках и его рассказы, которыми увлекались в юности. Корней Чуковский в письме ко мне назвал выбранную мною тему «жемчужиной». Если звезда По на родине несколько померкла, то в России его ценят по-прежнему очень высоко. Но когда я углубилась в русские источники, полагая найти в них свидетельства неослабному вниманию к американскому писателю, в особенности в первые периоды знакомства с ним в России, меня постигло разочарование. Вместо богатых традиций изучения По русской критикой я обнаружила отдельные, разбросанные по разным изданиям заметки и статьи. Стало ясно, что мне предстоит задача весьма отличная от той, какую я предвкушала. Задача эта заключалась, прежде всего, в восстановлении общей картины истории переводов Эдгара По на русский язык и постепенного критического освоения его творчества, а уж затем предстояло проследить его «влияние» или формирование того явления, которое за неимением другого слова я назвала «легендой По». Однако в отличие от той задачи, какой я вначале ее себе представляла, новая задача оказалась в высшей степени увлекательной и благодарной.

Большая часть исследования выполнялась мною на материалах из фондов библиотек Соединенных Штатов — Гарвардской, Нью-Йоркской публичной библиотеки, Библиотеки Конгресса, Калифорнийского университета (Беркли). Каждая из этих библиотек располагает богатым собранием русских изданий девятнадцатого и начала двадцатого века: периодикой и критическими работами. Мною также были использованы материалы, имеющиеся в книжных хранилищах бывшего СССР, где не всегда легко было получить доступ к нужной книге. Тем не менее, благодаря любезности сотрудников и научных работников Ленинской библиотеки, Института мировой литературы и Института русской литературы (Пушкинский Дом) я пользовалась содействием в моей работе, за что и выражаю свою признательность. Все это дало мне возможность проследить тот ход событий, который Александр Блок назвал «подземным течением в России».

В предлагаемой читателю книге бросается в глаза одна особенность:

основное внимание в ней сосредоточено на прозе Эдгара По, и это требует объяснения. Причины, пожалуй, очевидны, особенно если принять в расчет хронологию: рассказы американского писателя появились в русском переводе на несколько десятилетий раньше, чем его стихи. Однако дело тут не только в хронологии. Первых переводчиков — а далеко не все они в совершенстве владели своим мастерством — заинтересовали рассказы. Появившись вначале в массовой печати, рассказы По постепенно привлекали внимание читателей, чей вкус тяготел к готическому, странному, оккультному. Появление все большего числа рассказов Эдгара По, начиная с сороковых годов прошлого века, содействовало созданию его образа как экзотической фигуры, отщепенца в собственной стране. С выходом в свет переводов Константина Бальмонта этот образ стал в России каноническим. Не случайно у «русского По» было несомненное сходство с «французским», и оба они сильно окрашены переводами Шарля Бодлера. Этот образ не мог не притягивать к себе пылкое воображение сторонников «нового искусства». Правда, сравнительно раньше «Ворон» уже возбудил интерес читательской аудитории. Тем не менее, темы, мотивы и настроения, присущие американскому писателю, и, конечно же, «легенда По» проявились раньше и даже живее в его рассказах, чем в поэтических произведениях. Так случилось, что Эдгар По стал божеством нового течения — русского символизма (и, естественно, незаменимой мишенью для его критиков).

Несомненно эта книга не исчерпывает проблему «Эдгар По в России». О значении американского писателя для русского декаданса и символизма можно еще многое сказать: это неисчерпаемая тема. Я продолжила ее в работах о Валерии Брюсове, а сейчас занимаюсь исследованием различных течений девяностых годов прошлого века, сосредоточив внимание на творчестве Ивана Коневского. Другие исследователи, несомненно, найдут другие пути для подхода к столь замечательному явлению как Эдгар По и его легенда в России.

Мне остается поблагодарить переводчика Марию Шерешевскую и научного редактора Мариетту Турьян, а также издателей серии «Современная западная русистика», взявших на себя труд представить мою книгу русскому читателю.

Джоан Делани Гроссман.

ПРИЛОЖЕНИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ:  
**КРИТИКА В ЗАРУБЕЖНЫХ  
ИЗДАНИЯХ.**

БИБЛИОГРАФИЯ: 1968—1995.

(СОСТ. ДЖОАН ДЕЛАНИ ГРОССМАН.)

Delaney [Grossman] J. A Polemical Plagiarism: Two Early Critiques of Edgar Allan Poe in Polish and in Russian // *Antemurale*. 1968. P. 315—320.

Виднес М. Достоевский и Эдгар Аллан По // *Scando-Slavica*. Vol. XIV. Copenhagen, 1968. P. 21—32.

Gogol J. M. Two Russian Symbolists on Poe // *Poe Newsletter*. 1970. No. 3. P. 36—37.

Турьян М. Тургенев и Эдгар По (К постановке проблемы) // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. XIX. 1973. P. 407—415.

Elagin I. Poe in Blok's Literary Heritage // *The Russian Review*, Vol. 32. P. 403—412.

Bryusov V. Burnt to Ashes // *Gogol from Twentieth Century: Eleven Essays* / Ed. and trans. Robert A. Maguire. Princeton, 1974. P. 105—132.

Grossman J. Delaney. "Voron": Notes on the Purposes and Cross-Purposes of Translation // *Mnemosina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev*. / Eds. Joachim T. Baer and Norman Ingham. Munich, 1974. P. 153—162.

Hoffmeister Ch. C. "William Wilson" and The Double: A Freudian Insight // *Coranto, Journal of Friends of the Libraries (University of Southern California)*. 1974. No. 9.2. P. 24—27.

Andrea M. Strange Bedfellows: Edgar Allan Poe and Russian Symbolism // *Dekalb Literary Arts Journal*. 1977. No. 10.4. P. 9—16.

Harap L. Poe and Dostoevsky: A Case of Affinity // *Weapons of Criticism: Marxism and the Literary Tradition*. / Ed. Norman Rudich. Palo Alto, 1977. P. 271—285.

Burnett L. Dostoevsky, Poe and the Discovery of Fantastic Realism // *F.M.Dostoevsky (1821—1881): A Centenary Collection*. / Ed. Leon Burnett. Colchester: University of Essex, 1981. P. 58—86.

Maddox L. B. Necrophilia in "Lolita" // *The Centennial Review*. 1982.

No. 26.4. P. 361—374.

Kecht M.-R. The Aberration of the Mind and the Revelation of the Soul: Some Critical Notes on V. Brjusov and E. A. Poe // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Vol. 12. P. 181—210.

Richards S. L. F. The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne, and Gogol // Studies in Short Fiction. 1983. No. 20. P. 307—315.

Egeta S. Poe, Dostoevski, Andreyev — Self and its Metamorphosis in Russian fin-de-siècle // Annual of Comparative Literature. (Waseda University). 1984. No. 20. P. 100—112.

Suzuki Sh. Some Notes on Dostoevski -- Referring to "Crime and Punishment", E. A. Poe, Anima, and so on // Kagoshima Studies in English Language and Literature (Kagoshima University), 1985. No. 16. P. 1—12.

Jackson P. "Pale Fire" and Poe's Past // The Nabokovian. 1988. No. 21. P. 32—33.

Peterson D. E. Nabokov and the Poe-etics of Composition // Slavic and East European Journal. 1989. No. 33.1. P. 95—107.

Kshitsova D. «K. D. Bal'mont i E. A. Po» // Studia Slavica Academiae Scientiarum. Vol. 37. No. 1—4. 1991—92. P. 325—341.

Vitt-Maucher G. Traumer und Phantast als narratives Medium bei Hoffman, Poe, Dostoevski und Stolper // Hoffman Jahrbuch 1992—1993. No. 1. P. 174—183.



## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. А. ПО.

- Автобиография Твигэма Бода (The Literary Life of Thingum Bod, Esq.) 154
- Ангел странности (The Angel of the Odd) («Гений фантазии») 153
- Аннабель Ли (Annabel Lee) 156, 157, 175
- Арнгейм (Arnheim) 154
- Береника (Berenica) 10, 29, 31, 48, 76, 82, 97-99, 152, 182
- Бес извращенности (The Imp of the Perverse) («Бес противоречия») 65, 69, 72, 75, 95, 97, 103, 107, 114
- Беседа Моноса и Уны (The Colloquy of Monos and Una) 81
- Бочонок амонтильядо (The Cask of Amontillado) («Бочонок амонтилладо», «Бочка Амонтилладо», «Бочка амонтиллиадо», «Бочка амонтильядо», «Бочка вина») 71, 75, 112, 113, 153, 155
- Вильям Вильсон (William Wilson) 10, 22, 32, 71, 76, 97, 116, 117, 119, 133, 143, 145, 151, 154
- Ворон (The Raven) 15, 30, 31, 62, 122, 123, 125, 129, 130, 132, 141, 142, 144, 156-159, 175
- Город на море (The City in the Sea) 156, 183
- Длинный ящик (The Oblong Box) («Длинный ларь») 22, 151
- Жульничество как одна из точных наук (Diddling) 155
- Заживо погребенный (The Premature Burial) («Несколько слов по поводу преждевременного погребения мнимоумерших», «Летаргия») 152, 153
- Заколдованный замок (The Haunted Palace) (см. также «Падение дома Ашеров»)
- Золотой жук (The Gold-Bug) 19-21, 29, 32, 33, 122, 148, 151-155, 162, 163, 174
- Израфель (Israfel) 156
- История с воздушным шаром (The Balloon-Noax) 174
- К моей матери (To My Mother) 15
- Колодец и маятник (The Pit and the Pendulum) («Колодезь и маятник», «В руках смерти») 27, 28, 71, 96, 152, 153, 155
- Колокола (The Bells) («Колокольчики и колокола», «Звон») 111, 112, 130, 141, 156, 157, 183
- Лигейя (Ligeia) («Лигея») 10, 29, 43, 45-48, 54, 65, 76, 81-86, 88, 91, 92, 133, 141, 142, 152, 154, 177
- Маска красной смерти (The Masque of the Red Death) («Красная смерть») 27, 29, 72,

- 81, 110, 111, 116, 119, 152-154, 180
- Месмерическое откровение (Mesmeric Revelation) 7, 81, 174
- Метценгерштейн (Metzengerstein) 153
- Морелла (Morella) 10, 43, 48, 54, 76, 81, 82, 84, 86, 88, 112, 142, 153, 177
- Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфаалля (The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall) («Голландский воздухоплаватель») 22, 33, 54, 102, 151, 174
- Низвержение в Мальстрем (A Descent into the Maelstrom) («Спуск в Мельстром») 22, 32, 151, 155
- Овальный портрет (The Oval Portrait) 71, 97, 153-155, 180
- Очки (The Spectacles) 155
- Падение дома Ашеров (The Fall of the House of Usher) («Гибель Эшерова дома») 10, 48, 71, 74, 79-82, 107, 115, 116, 133, 141, 147, 153, 154
- Повесть Скалистых гор (The Tale of the Ragged Mountains) («Август Бедлоэ») 12, 13, 54, 87, 133, 153
- Повесть о приключениях Артура Гордона Пима (Narrative of A. Gordon Pym) («Приключения Артура Гордона Пейма», «Приключения А. Г. Пима», «Похождения Артура Гордона Пейма») 25, 102, 134, 138, 150, 152-155
- Последняя шутка (Hop-Frog) 155
- Похищенное письмо (The Purloined Letter) 21, 32, 33, 174
- Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром (The Facts in the Case of M. Valdemar) («Случай из жизни мистера Вальдемара», «Правда о смерти Эрнеста Вальдемара», «Факты в деле м-ра Вальдемара») 22, 24, 54, 81, 90, 152, 153, 158
- Принцип поэзии (The Poetic Principle) 127, 184
- Разговор с мумией (Some Words with a Mummy) 81, 174
- Разговор Эйрос и Хармиона (The Conversation of Eiros and Charmion) 32, 33, 81, 104
- Рукопись, найденная в бутылке (MS Found in a Bottle) 12, 102
- Свидание (The Assigination) 96, 152
- Сердце-обличитель (The Tell-Tale Heart) («Сердце-предатель», «Сумасшедший убийца») 25, 29, 36-40, 69, 72, 75, 97, 109-112, 114, 118, 148, 152
- Сила слов (The Power of Words) 43, 90, 177
- Система Гудрона и Плюма (The System of Doctor Tarr and Professor Fether) 153
- Страна снов (Dream-Land) 123, 156, 157, 175
- Тень (Shadow — A Parable) 29, 152
- Тишина (Silence — A Fable) («Молчанис») 69, 106, 123, 135, 153
- Труп-обвинитель (Thou art the Man) 152
- Тысяча вторая ночь (The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade) («Тысяча вторая ночь Шехерезады») 22, 33, 151

- Убийства на улице Морг (The Murders in the Rue Morque) («Убийство в улице Морг», «Двойное убийство в улице Морг», «Преступление в улице Морг») 21, 29, 32, 33, 54, 134, 152, 155, 162, 171
- Улялюм (Ulalume) («Ulalume») 130, 141, 144, 156, 157
- Фон Кемпелен и его открытие (Von Kempelen and His Discovery) 102
- Человек, которого изрубили в куски (The Man who was Used Up) 177
- Человек толпы (The Man of the Crowd) 22, 151, 174
- Черный кот (The Black Cat) («Черная кошка») 10, 21, 25, 29, 32, 36, 40, 72, 75, 95, 97, 107, 112, 114, 118, 143, 152-154, 174, 180
- Черт в ратуше (The Devil in the Belfry) («Черт на колокольне») 25, 33, 152
- Эврика (Eureka) 73, 89, 143, 154, 182, 186
- Элеонора (Eleonora) 31, 54, 76, 84, 85, 88, 117, 153
- Эльдорадо (Eldorado) 156, 157, 184

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

## А

- Айхенвальд Ю. 162  
Андреа (Andreae) М. 101  
Андреев Л. 79, 87, 106-121, 131, 138, 148, 164-167, 182, 183  
Андреевский С. А. 18, 30-34, 64, 122, 123, 125, 127, 128, 150, 156, 157, 159, 175  
Аничков Е. 70, 71, 73, 132, 161, 172, 180  
Анненский И. Ф. 48, 164, 178, 184  
Арсеньев К. 53, 54, 164, 178  
Арцыбашев М. П. 106

## Б

- Багрицкий Э. 143, 164, 186  
Байрон Дж. Г. 7, 14, 141, 143, 144, 145  
Балтрушайтис Ю. 119, 120  
Бальзак Оноре, де 34, 48, 73, 87, 149  
Бальмонт К.Д. 17, 19, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 103, 106, 107, 111, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 179, 180, 183, 184, 189  
Барбе д'Оревильи 74  
Барин А. 58, 59, 60, 61, 63, 179  
Батлер С. 100, 102  
Бахтин Н. Н. (Нович Н.) 124, 150, 155, 157, 158, 165, 173  
Бейли Дж. О. 100

- Белинский В. Г. 20, 21, 34, 164, 174  
Белкин В. И. 62, 164  
Белый А. 108, 113, 118, 126, 164, 183, 184  
Бем А. Л. 36, 164, 176  
Бердслей О. 69  
Бернс Р. 143  
Блейк У. 60  
Блок А. А. 5, 17, 19, 69, 70, 93, 94, 129, 132, 140, 161, 164, 171, 180, 184, 185, 189  
Боборыкин П. Д. 62, 164, 179, 180  
Боброва М. Н. 162, 185  
Богданович А. 160, 178  
Боденштедт Ф. 42  
Бодлер Ш. 4, 6, 7, 8, 9, 10, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 32, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 91, 126, 127, 128, 132, 146, 158, 159, 161, 162, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 184, 189  
Боргер А. 19  
Борисов Л. 164, 173  
Браунинг Р. 60  
Бронь Т. И. 165  
Брюнетьер Ф. 53  
Брюс Дж. 48  
Брюсов В. Я. 79, 87, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 133, 134, 137, 138, 155, 156, 157, 162, 164, 165, 181, 182, 183,

184, 189, 190, 191  
Булгаков Ф. 54, 159  
Бульвер-Литтон 100, 177  
Бунин И. А. 139  
Бэнди У. Т. 173, 175

## В

Вейли Л. 24, 33  
Венгеров С. А. 61, 105, 166, 173,  
179, 182, 185  
Венгерова З. 60, 61, 134, 159,  
160, 165  
Верлен П. 67, 126, 129  
Верн Ж. 6, 31, 33, 69, 72, 74,  
90, 100, 101, 102, 131, 159  
Виднес М. 190  
Визева Т. де 50, 53, 54, 61, 63  
Виллон (Вийон Ф.) 143  
Вилье де Лиль-Адан 48, 74, 91,  
92, 182  
Вихров В. 165, 185  
Вогюэ М. де 61  
Вознесенский А. А. 144, 158,  
165, 186  
Волынский А. Л. 76, 165, 180  
Вольтер 32, 65  
Вудберри Дж. 51, 53, 61, 178

## Г

Габорио Э. 31, 72, 74  
Гарт Б. 17, 134  
Гауптман Г. 67  
Гейне Г. 73, 144, 178  
Геннекен Э. 51, 53, 61, 62, 63,  
73, 106, 159  
Гершензон М. О. 93, 165, 177  
Гете И. В. 23, 57  
Гиппиус З. Н. 52, 79  
Гоголь Н. В. 65, 145, 175, 176  
Голиков В. 123, 156, 157  
Горнфельд А. Г. 134, 135, 165  
Горький М. 105, 117, 119, 165,  
183  
Готье Т. 27, 48, 74, 80, 91, 128

Гофман Э. Т. А. 6, 7, 25, 27, 31,  
46, 55, 58, 61, 65, 107, 132,  
139, 143, 145, 160, 174, 179  
Григорьев А. А. 23, 158  
Гризволд Р. 9, 17, 24, 51, 53,  
54, 61, 172, 178  
Грин А. С. 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 148, 165, 166, 167,  
185  
Гюго В. 73, 143  
Гюисманс А. 74

## Д

Делакруа Э. 8  
Джеймс Г. 134  
Диккенс Ч. 62, 69, 151, 178  
Динамов С. 139, 140, 162, 163  
Дойль А. К. 6, 72, 131, 134  
Дончин Ж. 55  
Достоевский Ф. М. 6, 25, 26, 28,  
31, 34, 35, 36, 38, 39, 40,  
41, 42, 43, 44, 45, 48, 55,  
65, 67, 69, 72, 75, 76, 90,  
105, 107, 112, 113, 137, 143,  
145, 148, 152, 158, 164, 165,  
166, 173, 174, 176, 177, 178,  
190, 191  
Дэниел Дж. М. 8

## Е

Есенин-Вольпин 144, 158, 165,  
186

## Ж

Жаботинский В. 157

## З

Зайцев Б. 119  
Замятин Е. И. 101, 139, 165, 185  
Зелинский К. 138, 165, 185  
Золя Э. 143

**И**

- Ибсен Г. 67  
 Иванов Вяч. И. 83, 91, 129, 165,  
 181, 184  
 Измайлов А. 165, 183  
 Ильин В. И. 182  
 Инграм Дж. 61  
 Ирвинг В. 6, 17, 33

**К**

- Каверин В. А. 139, 165, 166, 185  
 Катаев В. И. 18, 144, 165, 173,  
 186  
 Катков М. Н. 176, 177  
 Квинси Т. де 55, 58, 179  
 Киплинг Р. 6, 133, 134, 138, 143  
 Клепацкий Г. 56, 154, 159  
 Коневской И. 189  
 Конрад Дж. 138  
 Красносельский А. 62, 63, 160,  
 180  
 Кржижановский С. 186  
 Кузмин М. 131, 166, 181  
 Купер Дж. Ф. 17  
 Куприн А. И. 133, 166, 185

**Л**

- Леметр Ж. 53  
 Лемонье Л. 9, 19, 52, 74, 76,  
 127, 128, 130, 171, 174, 175  
 Лермонтов М. Ю. 127, 145  
 Ломброзо Ч. 54, 55, 58, 66, 117,  
 166  
 Лонгфелло Г. В. 17  
 Лондон Дж. 6, 101, 117, 183  
 Лопушинский Е. 26, 27, 158, 175  
 Лоренс Д. 80  
 Лоррен Ж. 74  
 Львов В. (Львов-Рогачевский)  
 106, 107, 108, 166, 182, 183

**М**

- Малларме С. 15, 69, 127  
 Мандельштам О. Э. 130, 141,

142, 166, 186

- Мартини А. 94  
 Маттей А. 13  
 Маяковский В. В. 167, 184  
 Менье И. 21  
 Мередит Дж. 60  
 Мережковский Д. С. 73, 108,  
 125, 154, 156, 166, 180, 183  
 Мериме П. 74  
 Мессак Р. 13, 32, 39, 40  
 Метерлинк М. 67, 109  
 Миддлтон Г. 18, 23  
 Мирбо О. 74  
 Михайловский Н. К. 55, 76, 107,  
 110, 152, 166, 179, 182, 183  
 Моклэр К. 84, 86, 92  
 Мопассан Ги де 46, 74, 178  
 Морган Э. 59  
 Моррис У. 60  
 Мочульский К. 176  
 Муратов П. 140, 166, 186  
 Мюссе А. де 55, 151

**Н**

- Набоков В. В. 144, 145  
 Нерваль Ж. де 6, 55, 58  
 Ницше Ф. 67, 109, 113  
 Нович Н. (Бахтин Н. Н.) 123,  
 155, 157, 173  
 Нодье Ш. 43  
 Нордау М. 55

**О**

- Одоевский В. Ф. 104, 166, 175  
 Олеша Ю. К. 143, 166, 186  
 Орлов В. Н. 166  
 Островский А. Н. 46

**П**

- Пастернак Б. Л. 141, 144, 166,  
 186  
 Паустовский К. 138, 155, 162,  
 166, 185  
 Перцов П. П. 126, 166, 184  
 Песков Г. 140, 166, 186

Петровский М. 46, 166, 177  
Пиксанов Н. И. 166, 177  
Покровский А. И. 67, 166, 180  
Поплавский А. И. 166, 186  
Поплавский Б. 142  
Праз М. 76  
Пресс А. 160, 179  
Пушкин А. С. 3, 18, 150, 186  
Шибышевский С. 107, 109  
Пяст В. 70, 132, 162, 166, 180,  
185

## Р

Раав Ф. 36  
Рашильд 74  
Рембо А. 143  
Ренье А. де 74, 91  
Роденбах Ж. 74, 91  
Розанов В. В. 67  
Рони Дж. Г. 74  
Росетти Д. Г. 60, 69  
Россолимо Г. И. 66, 166, 180

## С

Сад А.-В.-Д. де 75  
Санд Ж. 34  
Саянов В. 139, 165, 166, 185  
Сейлаз Л. 15  
Сементковский Р. И. 178  
Сеньор Дж. 12  
Сергиевский И. 166, 185  
Скабичевский А. 178  
Скотт В. 23, 143, 145  
Слонимский М. 138, 167, 185  
Соловьев В. С. 67  
Сологуб Ф. 53, 79, 80, 81, 82,  
83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,  
90, 91, 93, 120, 148, 165,  
167, 181  
Стивенсон Р. Л. 6, 138

## Т

Твен М. 17  
Теккерей У. М. 62, 151  
Токвиль А. де 25

Толстой Л. Н. 35, 67, 108, 118,  
167, 178, 183  
Торе Т. 8  
Тургенев И. С. 34, 35, 42, 43, 44,  
45, 46, 47, 48, 49, 92, 164,  
165, 166, 167, 171, 177, 178,  
190  
Турьян М. А. 150, 189, 190  
Тэн И. 53, 62, 73  
Тютчев Ф. И. 145

## У

Уайльд О. 60, 67, 132, 143  
Уитмен У. 17  
Урусов А. И. 57, 179  
Уэллс Г. Дж. 6, 72, 100, 101, 131

## Ф

Фаленский Ф. 27  
Федоров Н. 90  
Фет А. А. 123  
Форж Е.-Д. 32  
Фрейд З. 176  
Френцель К. 42  
Фриборн Р. 42

## Х

Хаггард Г. Р. 138  
Харджиев Н. И. 167, 184  
Хартман Ч. Е. 18  
Хольтхузен И. 181, 182

## Ч

Черниговец Ф. 123, 157  
Чехов А. П. 94  
Чуковский К. И. 106, 107, 108,  
167, 175, 182, 183, 185, 188  
Чуковский Н. К. 155, 157  
Чулков Г. И. 106, 107, 167

## Ш

Шатриан А. 74

Швоб М. 74, 91  
Шелгунов Н. 28, 29, 30, 55, 62,  
145, 152, 154, 159  
Шелли М. 104  
Шеллинг Ф. В. фон 86  
Шопенгауэр А. 72, 123  
Шулятиков В. 106

### Э

Элиот Дж. 62  
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 43,  
70, 71, 72, 123, 157, 167,  
180  
Энгельгардт М. 60, 70, 107, 154,  
155, 162  
Эркман Е. 74

### Я

Ярков Н. 68, 70, 161  
Ярмолинский А. 19  
Ясинский И. 119

Adam 168, 170, 182  
Allen H. 173  
Andrea M. 190  
Appel A. 167, 186  
Astrov V. 167  
Auriant 167, 178

Bailey J. O. 167, 182  
Balakian A. 167, 172  
Bandy W. Th. 167, 171, 172, 173,  
174  
Barine A. 160, 167, 179  
Baudelaire C. 167, 168, 169, 170,  
171, 172, 179  
Beebe M. 186  
Bittner W. 168, 173  
Block H. 168, 187  
Bollery J. 168, 182

Bonaparte M. 168, 172, 176  
Burnett L. 190

Campbell K. 168, 171  
Canny 168, 173  
Castex P.-G. 168, 182  
Cobb P. 168, 171  
Cornell K. 168, 178

Dantec 170  
Dembo L. S. 167  
Donchin G. 168, 179, 180

Egeta S. 191  
Elagin I. 190

Fiske J. C. 173, 185  
Forgues E.-D. 168, 171  
Freeborn R. 168, 177  
Frenzel K. 177  
Freud S. 168, 188

Gomulicki J. W. 168, 175  
Griswold R. W. 170

Harap L. 190  
Harrison G. A. 170  
Haumant E. 168, 177  
Heartman C. F. 168, 173  
Hennequin E. 159, 167, 168, 169,  
178  
Hoffmeister Ch. C. 190  
Holthusen J. 169, 181, 182, 186

Jackson P. R. 189

Karlinsky S. 169, 186  
Kaun A. 169, 175  
Kecht M.-R. 191  
Keefer L. B. 169, 173  
Kshitsova D. 191

Lauviere E. 161  
Lawrence D. H. 169, 181  
Lemonnier L. 169, 171, 172, 174,



175, 177, 178, 180, 184  
Lombroso C. 169, 179

Mabbott T. O. 167, 173  
Maddox L. B. 190  
Mallarmé S. 169, 184  
Matthey H. 169, 172  
Mauclair C. 169, 181, 182, 189  
Mazon A. 169  
Messac R. 169, 171, 172, 175  
Miller J. C. 169, 173  
Minihan M. 169, 176  
Mochulsky K. 169, 176  
Morrissette B. A. 169

Nabokov V. V. 167, 186, 191  
Neill 170  
Nerval G. de 168, 179  
Nordau M. 169, 179

Olney C. 169, 172  
O'Neill E. H. 170  
Ostrom J. W. 170, 182

Peterson D. E. 191  
Pichot A. 167, 174  
Poe W. H. L. 173  
Praz M. 170, 180

Quinn A. H. 170, 172, 180  
Quinn P. F. 180

Rahv Ph. 170, 176  
Richards S. L. F. 191

Senior J. 170, 172  
Setschkareff V. 170, 182  
Seylaz L. 170, 172  
Shaw J. T. 187  
Suzuki Sh. 189

Thomas J. W. 170, 171

Van Tieghem P. 170, 187  
Vitt-Maucher G. 191  
Thore T. 127  
Wailly L. de 175  
Woodberry G. E. 170, 181  
Wyzewa T. de 170, 178

Yarmolinsky A. 170, 173

# СОДЕРЖАНИЕ

Глава I БЕЗУМНЫЙ ЭДГАР .....	5
Глава II ПОДЗЕМНОЕ ТЕЧЕНИЕ .....	17
Глава III ПО И РОМАНТИЧЕСКИЕ РЕАЛИСТЫ .....	35
Глава IV РОСТ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ .....	50
Глава V ПОЭТ ИЗ ПОЭТОВ .....	122
Глава VI БЕС ИЗВРАЩЕННОСТИ .....	131
Глава VII ЭДГАР ПО КАК КЛАССИК .....	131
Дополнения: Эдгар По в России: Библиография .....	164
Примечания .....	171
<i>Послесловие к русскому изданию</i> .....	188
Приложение к русскому изданию: Критика в зарубежных изданиях. Библиография: 1968 — 1995 .....	190
<i>Указатель произведений Э. А. По.</i> .....	192
<i>Именной указатель</i> .....	195

## **Джоан Д. Гроссман**

Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние / Пер. с англ. М.А. Шерешевской — СПб., "Академический проект", 1998. — 198 с. (Серия "Современная западная русистика", т. 16)

ISBN 5-7331-0114-8

Книга профессора университета Беркли Д. Д. Гроссман посвящена исследованию восприятия произведений великого американского писателя Э. А. По в России, влияния, которое они оказывали в разные эпохи на русскую литературу, той роли, которую они сыграли в ее развитии. Книга продолжает серию работ, публикуемых в рамках общей серии "Современная западная русистика" и раскрывающих противоречивый процесс адаптации достижений западной культуры на русской почве.

**ДЖОАН Д. ГРОССМАН**

**ЭДГАР ПО В РОССИИ**  
**Легенда и литературное влияние**

Редактор *М. А. Турьян*  
Художник *Ю. С. Александров*  
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*  
Корректор *О. И. Абрамович*  
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 8.10.98 г. Формат 60×90/16  
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Times DL. Усл. п. л. 13  
Тираж 400 экз. Заказ № 3042

Гуманитарное агентство "Академический проект"  
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в Академической типографии "Наука" РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12