

Санкт-Петербургский государственный университет

Варрки Варвара Александровна

Выпускная квалификационная работа

Двойственность как цель и приём в новеллах Эдгара По

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2018 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель:

Профессор кафедры
междисциплинарных
исследований в области языков
и литературы, доктор
филологических наук
Головачева Ирина
Владимировна

Рецензент: профессор кафедры
истории зарубежной литературы
филологического факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова,
старший научный сотрудник
отдела литературы Европы и
Америки новейшего времени,
доктор филологических наук
Панова Ольга Юрьевна

Санкт-Петербург
2022

Оглавление	
<i>Введение</i>	3
<i>Глава 1. Теоретические аспекты феномена ненадежной наррации</i>	6
1.1. Нарратор и его роль в литературном произведении	6
1.2. Понятие «имплицитного автора»	7
1.3. Понятие «имплицитного читателя».....	9
1.4. Феномен «ненадежного нарратора»	12
Выводы	19
<i>Глава 2. Эстетическая концепция Эдгара По</i>	20
2.1. Введение.....	20
2.2. Формирование эстетической концепции Эдгара По	20
2.3. Жанр новеллы в творчестве Эдгара По	22
2.4. Понятие «эффекта» в творчестве Эдгара По.....	26
2.5. Выводы	28
<i>Глава 3. Анализ новеллы «Падение дома Ашеров»</i>	30
3.1. Введение	30
3.2. История о трагичной судьбе рода Ашеров.....	30
3.3. Герой-повествователь - невольный свидетель катастрофы	33
3.4. Несостыковки в словах нарратора	35
3.5. Подступающее безумие главного героя	38
3.6. Эпиграф, написанный автором истории	40
3.7. Заключение.....	43
<i>Глава 4. Анализ новеллы «Уильям Уилсон»</i>	45
4.1. Введение	45

4.2. Двойник-преследователь.....	45
4.3. Противоречия в истории Уилсона.....	49
4.4. Кто скрывается под маской Двойника.....	52
4.5. Тень Уильяма Уилсона.....	54
4.6. Заключение.....	57
<i>Глава 5. Выводы.....</i>	60
<i>Список литературы.....</i>	63

Введение

Феномен ненадежной наррации уже много лет вызывает особый интерес у читателей и критиков. Несмотря на то, что многими литературоведами данный феномен уже был исследован, изучение данного приема остается по-прежнему актуальным. Связано это с тем, что ненадежная наррация может принимать самые разные формы, что, в свою очередь, рождает множество различных подходов для определения и характеристики данного феномена. Сложность выявления ненадежной наррации требует особо пристального прочтения текста. Наивный читатель (У. Эко) беспрекословно верит в написанное, не подвергая сомнению слова рассказчика. Однако следование за маркерами, расставленными автором, делает возможным иначе интерпретировать изложенное в тексте.

Актуальность моего исследования заключается в том, что феномен ненадежного повествования по-прежнему остается во многом не изучен. В своей работе я сопоставляю большое количество материала, тем самым производя анализ многих источников. Подобное исследование позволит получить достаточно широкое представление о данном феномене. Анализ новелл является наглядной демонстрацией того, как ненадежный нарратор может работать в конкретных литературных пространствах. Формы ненадежного повествования, которые я рассматриваю в данной работе, являются пусть и небольшой, но важной частью исследования реализации приема ненадежного повествования.

Новизна моей работы заключается в том, что я предприняла попытку представить собственную интерпретацию новеллы «Падение дома Ашеров». К тому же, в исследовании я использую большое количество исследований современных авторов. Я надеюсь, что это позволило сделать мое исследование более глубоким и многосторонним.

Целью моей работы является рассмотрение формы реализации ненадежного рассказчика на примере двух новелл Эдгара Аллана По.

Задача теоретической части - осветить роли нарратора в литературном пространстве, рассмотреть базовые нарратологические теории в той их части, где говорится о ненадежном повествовании, о критериях, позволяющих характеризовать нарратора как ненадежного, о читательских стратегиях при столкновении с ненадежным повествованием. Кроме того, важно рассмотреть эстетическую концепцию Эдгара По, чтобы учесть его повествовательные стратегии. Выполнение поставленных задач позволит успешно произвести анализ двух новелл американского писателя, а также охарактеризовать то, каким образом автор реализует прием ненадежного повествования в рамках своего литературного пространства.

При анализе новелл мы попытаемся выявить различные методы, которые По использует для создания образа ненадежных рассказчиков. Особое внимание обратим на несоответствия сведений, сообщаемых нарраторами для того, чтобы определить являются ли рассказчики надежными. Помимо этого, мы уделим внимание психологическому состоянию героев-повествователей.

Важно проследить в чем именно заключается различия между ними, так как в двух новеллах использование ненадежного повествования преследует разные цели. Поэтому задачей анализа литературных произведений является выявление ключевых различий между несколькими формами ненадежного рассказчика.

Теоретической базой моего исследования ненадежной наррации являются труды таких литературоведов как Вольф Шмид, Уэйн Бут, Михаил Бахтин, Умберто Эко, Жерар Женетт, Ансгар Нюннинг и другими.

В качестве теоретической основы главы, посвященной описанию эстетической концепции Эдгара Аллана По мы использовали три главных русскоязычных монографии, а именно книги Александры Ураковой, Юрия Ковалева и Эльвиры Осиповой. Помимо этих работ мы обратились к статьям зарубежных и отечественных исследователей, которые способствовали уточнению теории и предложили разные интерпретации новелл По.

Дипломная работа состоит из введения, четырех глав, выводов и списка использованной литературы. Во введении представлена тема моего исследования, цели и поставленные задачи.

В первой главе рассматриваются теоретические аспекты феномена ненадежной наррации, производится подробный анализ теоретических подходов, которые используются при выявлении основных признаков ненадежного нарратора, а также демонстрируются различия нарратологических теорий данного феномена.

Во второй главе анализируется эстетическая теория Эдгара По, рассматривается «эффект» как центральное понятие его поэтики.

В третьей и четвертой главах предложен анализ двух новелл По – «Падение дома Ашеров» и «Уильям Уилсон» – с опорой на изложенном теоретическом материале. В результате исследования будут определены характерные особенности ненадежной наррации в произведениях Эдгара По.

Заключение содержит основные выводы исследования.

Список литературы включает в себя (37) источников.

Глава 1. Теоретические аспекты феномена ненадежной наррации

1.1. Нарратор и его роль в литературном произведении

Нарратив повествовательного произведения непременно должен включать в себя повествующего. В некоторых текстах присутствует эксплицитный или фиктивный автор, который имеет прямое отношение к художественному миру. От его лица ведется повествование, он рассказывает историю реципиенту. Эксплицитный автор может являться непосредственным участником описываемых событий или же, напротив, быть лишь сторонним хроникёром. В различных трудах можно встретить множество терминов, характеризующих центрального повествователя. Зачастую между понятиями «рассказчик» и «повествователь» ставится знак равенства. Однако значение терминов варьируется от теории к теории.

Зачастую мы ассоциируем понятие «автора» с физическим лицом, написавшим текст. Однако нарратор и автор не являются одним и тем же человеком. «Образ автора» как базовая терминологическая единица филологической теории отделяется от биографической личности. В труде «О теории художественной речи» (1971) В. В. Виноградов дает четкое определение понятию «образ автора»: *«Образ автора — это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов».*¹

Таким образом, автор определяется как художественный компонент, который носит уникальный характер семантико-стилевой категории. Образом автора, в частности, определяется стиль повествования, а также организация смыслового пространства текста.

¹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. — С. 151.

По мнению В. Шмида, нарратор является центральным объектом произведения, он воплощает в себе эстетическое намерение автора², он - опосредующая инстанция в тексте. В том случае, если нарратор исключен из анализируемых компонентов литературного материала, есть риск упустить истинный смысл произведения.

У нарратора есть несколько основных функций: изложение событий, их трактовка и этическая оценка. Нарратор выступает в роли «отражателя» происходящего. Нарратор взирает на все с определенного ракурса, выбранного автором. Таким образом, через пространство художественного произведения автором раскрывается суть созданного им литературного мира.

Помимо образа автора как «творческого субъекта произведения»³, существует также внутренняя инстанция автора в литературном тексте, которая получила названия «абстрактного» или «имплицитного» автора.

1.2. Понятие «имплицитного автора»

При прочтении любого текста, у читателя возникает образ автора-рассказчика. Данная концепция получила в литературоведении название *подразумеваемый* или «имплицитный автор». Уэйн Бут также использовал термин «второе я» автора. Понятие «имплицитного автора» Бут ввел в работе «Риторика художественной литературы» (1961). Бут говорит о том, что каким бы безразличным, отстранённым не пытался быть имплицитный автор, читатель непременно наделит его особой властью и силой как единственного человека, которому стоит доверять⁴. Имплицитный автор формируется в сознании читателя вне зависимости от личности писателя. Его основной функцией можно назвать построение грамотной художественной

² Шмидт В. Нарратология. М., 2003. – С. 23.

³ Кручевская Г. В. «Образ автора» как организующая категория в комплексных методиках исследования стиля художественного произведения: Методическая разработка по спецкурсу. - Томск: Томский гос. ун-т, 1987. – С. 35.

⁴ Booth W. C., The rhetoric of fiction. – Chicago. University of Chicago Press, 1983. – P. 71.

коммуникации в произведении. Имплицитный автор является главным посредником между читателем и автором текста.

Бут называет три основных критерия, по которым можно определить самую суть имплицитного автора. Первый – это стиль («style»). На мой взгляд, буквальный перевод недостаточно точен. Я бы использовала словосочетание «слог повествовательной речи», так как под «стилем» Бут подразумевает все, каждое слово и предложение, которое позволит читателю увидеть, насколько глубоки рассуждения автора, в отличие от суждений прочих персонажей. Однако это лишь один из критериев, который не всегда можно обнаружить в тексте. Не во всех произведениях можно встретить подобные рассуждения. В таком случае можно обратиться ко второму критерию, который Бут называет тон («tone»). По нему мы можем считывать неявную позицию автора относительно происходящих событий. Первые два критерия позволяют нам определить языковую личность автора. Вербальные проявления автора-рассказчика могут дать читателям большое количество информации, однако не менее информативны поступки, действия, совершаемые им, как персонажем произведения. Отсюда вытекает третий критерий – техника («technique»). В этом критерии заключено все, что указывает на способность автора к «художественному исполнению и действительному проявлению своей индивидуальности и мастерства»⁵. Важно отметить, что имплицитный автор не тождественен нарратору в повествовательном тексте.

На основе понятия «имплицитный автор» Вольф Шмид выдвигает новый термин - «абстрактный автор». Им он обозначает текстовые признаки, которые образуют авторскую инстанцию. Шмид формулирует понятие «абстрактного автора» следующим образом: *«Абстрактный автор — это образ автора, создаваемый читателем при соединении всех значений текста. Сам образ автора является результатом семантической деятельности читателя, но содержание этого образа, его изображаемое —*

⁵ Booth W. C. Op. cit. P. 74.

*это «производитель» как в «техническом», так и в «идеологическом» смысле».*⁶

Согласно идее немецкого ученого, формирование «абстрактного автора» происходит по ходу постижения читателем результата деятельности писателя. Соответственно, различие между «имплицитным автором» и «абстрактным автором» заключается лишь «в смене точки зрения наблюдателя»⁷.

Имплицитного автора можно сопоставить с понятием «первичного автора» Бахтина. В своем труде «Эстетика словесного творчества» (1986) Бахтин определяет «первичного автора» как «*natura non creata quae creat*»⁸, то есть не созданный, но создающий. «Первичный автор» является «автором-творцом», он отличается и от реальной личности автора, и от созданного литературного изображения. Бахтин подчеркивает, что первостепенным качеством «первичного автора» является то, что он «облекается в молчание»⁹. Таким образом, «первичный автор» является созидающей инстанцией, чью природу воспринимает читатель при взаимодействии с текстом. Однако сам он никогда не становится объектом изображения, точно так же, как и «имплицитный автор». Оба они находятся между личностью реального автора и нарратором как создающая инстанция литературного произведения.

1.3. Понятие «имплицитного читателя»

Наравне с понятием имплицитного автора существует также имплицитный читатель «как эквивалент абстрактного автора на стороне получателя»¹⁰. Как и абстрактный автор, абстрактный читатель не обладает реальным существованием. Его образ заложен в самой структуре текста.

⁶ Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 30.

⁷ Там же.

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Рипол Классик, 1979. – С. 373.

⁹ Там же.

¹⁰ Шмидт В. Указ.соч. С. 34.

Парное взаимодействие имплицитного автора и читателя обеспечивает художественную коммуникацию. Шмид достаточно подробно останавливается на этом понятии. Об имплицитном читателе он говорит следующее: *«Когда мы слушаем, не видя ни говорящего, ни его собеседника, к кому-то обращенную речь неизвестного нам человека, мы автоматически на основе услышанного создаем для себя представление об отправителе и получателе речи, вернее — не о получателе самом по себе, но о получателе, каким его предполагает отправитель, т. е. о предполагаемом адресате»*¹¹.

При чтении любого текста на основе языкового кода, литературного стиля, особых маркеров жанра или дискурса можно сделать некоторые выводы о предполагаемом читателе. Умберто Эко говорит в своем труде, посвященном роли читателя, что в самой модели текста уже заложен минимальный образ читателя: *«Так, например, если текст начинается словами: «Согласно последним достижениям в области TeSWeST...», то он немедленно исключает читателя, незнакомого со специальным жаргоном семиотики текста»*¹².

Таким образом, при помощи выявления семантических кодов текста на самом раннем этапе чтения можно предположить, для кого создавалось то или иное произведение. Иногда тексты могут содержать информацию недвусмысленное указание на то, позволяющую понять, какому конкретному типу читателя они адресованы. В некоторых случаях текст может содержать обращение к определенной категории взрослых или детских адресатов. Таким образом, можно сказать, что писатели с самого начала строят свой текст, опираясь на образ будущего читателя. *«Иначе говоря, автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя, который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал»*¹³.

¹¹ Шмидт В. Указ.соч. М., 2003. — С. 25.

¹² Эко У. Роль читателя / У. Эко. — Москва: РГГУ, 2005. — С. 17.

¹³ Там же.

«Идеальный читатель» заключает в себе все нормы и морали, которые продиктованы ему произведением. Отталкиваясь от образа идеального реципиента, автор выстраивает свой текст определённым образом, что приводит к построению гармоничной коммуникации между адресатом и адресантом. Однако способы донесения информации до читателей могут быть разными.

Для характеристики различных видов «точек зрения» нарратора на события произведения Жерар Женетт в работе «Фигуры III» (1972) ввел понятие «фокализация», разработанное им на основе идей Ж. Пуйона и Ц. Тодорова для обозначения повествовательной перспективы. По Женетту, фокализация – это организация в повествовании точки зрения и способы донесения ее до читателя/зрителя¹⁴. Женетт выделяет три вида фокализации.

- Нулевая фокализация. Сам Женетт отмечает этот вид как «всеведение классического романиста»¹⁵. Здесь речь идет о всезнающем повествователе, который обладает всей информацией о каждом участнике событий и о мире в целом. Такой повествователь может присутствовать одновременно в нескольких местах.

- Внутренняя фокализация. Повествование ведется от первого лица, а значит читателю доступно ограниченное количество информации. Все происходящее описывается через призму восприятия «фокального персонажа».

- Внешняя фокализация. В данном случае повествование ведется от нейтрального нарратора, который не дает оценки происходящему. Читателю недоступны мысли и чувства героев.

Женетт также отмечает, что конкретный вид фокализации иногда не относится ко всему тексту, скорее к какой-то его части или отдельной

¹⁴ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 204.

¹⁵ Женетт Ж. Указ.соч. С. 401.

сцене¹⁶. Зачастую автор меняет ракурс повествования для более многогранного представления картины событий художественного мира.

Внутренняя фокализация является одним из самых распространенных видов повествования. Здесь в роли рассказчика выступает персонаж произведения, принимающий непосредственное участие в событиях. Подобное авторское решение позволяет читателю получить доступ к внутренним переживаниям героя, которые скрыты от других персонажей. Самонаблюдения и рефлексия становятся удобными инструментами для донесения авторских идей. Однако в некоторых случаях читателям приходится ставить под сомнения слова нарратора. По Уэйну Буту, это происходит в том случае, когда образ нарратора и имплицитного автора не совпадают.

1.4. Феномен «ненадежного нарратора»

Уэйн Бут вводит данное понятие в начале 1960х. Ненадежность нарратора обычно выражается в неадекватности, лжи, сокрытии истинных фактов, предоставлении ложной картины мира читателю. Бут называет нарратора надежным, когда тот делает или говорит что-либо, опираясь на правила и нормы, установленные автором в произведения, то есть, когда нарратор и имплицитный автор совпадают. В противном же случае нарратора можно считать ненадежным¹⁷. Бут подкрепляет свой тезис многочисленными примерами из классической англоязычной литературы, также характеризуя ненадежную наррацию как своего рода драматическую иронию автора над читателями. По его мнению, ирония способна принести и определенную долю удовольствия, так как при обнаружении «второго дна», читатель оказывается на совсем ином уровне восприятия текста, на том уровне, который недоступен для части других читателей.

¹⁶ Женнет Ж. Указ.соч. С. 393.

¹⁷ Booth W. C. Op.cit. P.158-159.

Надо заметить, что понятие ирония вовсе не обязательно совпадает с понятием двусмысленность. Риммон-Кенан в работе «Концепция двусмысленности» (1977) говорит о том, что в случае идентифицирования нарратива как иронического, мы предопределяем единственно верное прочтение, в свете которого ниспровергаем каждую деталь «ложной» версии¹⁸. В таком случае, по утверждению автора, мы отмечаем прочие векторы анализа семантического пространства произведения в пользу того, что наше прочтение должно находиться в прямом противоречии с рассказом нарратора. При данных условиях «двусмысленность» исчезает, превращаясь в «иронию».

В той теории «ненадежной наррации» Бута, как видим, содержится много неточностей, из-за чего его теория неоднократно подвергалась критике. Так, Ансгар Нуннинг в статье «Переосмысление теории и общего объема ненадежного повествования» (1999) назвал формулировку Бута «терминологически неточной и теоретически неадекватной»¹⁹. Нуннинг делает акцент на том, что перекладывать всю ответственность на подразумеваемого автора в корне неправильно с точки зрения когнитивистики, так как сама концепция имплицитного автора не дает надежной основы для предположения о ненадежности конкретного нарратора. Нуннинг говорит, что сам образ подразумеваемого автора настолько призрачен и неосязаем, что на него не стоит особо полагаться²⁰. Отказываясь от понятия имплицитного автора, Нуннинг преобразовывает и модифицирует концепцию ненадежного рассказчика. *«Ненадежные рассказчики — это те, чья точка зрения противоречит ценностно-нормативной системе всего текста или читательской точке зрения. Феномен недостоверного повествования можно рассматривать как*

¹⁸ Rimmon-Kenan, S. The concept of ambiguity: the example of James – Chicago and London: University of Chicago Press, 1977. — P. 15.

¹⁹ 24. Nünning, A. F. Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration / A. F. Nünning. — Текст: электронный // OpenEdition Books: [сайт]. — URL: <https://books.openedition.org/pufr/3950#text> (дата обращения: 24.05.2022).

²⁰ Там же.

*результат получения недостоверной информации и драматической насмешки».*²¹

Важно отметить, что не все «неправдивые» нарраторы намеренно вводят в заблуждение читателей. Стоит разделять ненадежного нарратора и ненадежного фокализатора. Фокализатор абсолютно честен и искренен, но его ложное описание происходящего является следствием других факторов, например, состояния болезни, сильного алкогольного или наркотического опьянения, помутнения рассудка, возраста или потери памяти. Именно так, например, обстоит дело в романе Харпер Ли «Убить пересмешника». Повествование ведется от лица маленькой девочки, которая именно по причине своего возраста зачастую не способна верно оценить ситуацию, а значит и передать всю полноту информации читателю. Основная суть фокализатора заключается в том, что он ограничен внутренними или внешними обстоятельствами, которые делают его видение мира слишком ограниченными. Иногда герой может описывать события с разных ракурсов. Однако, если его надежность не была поставлена под сомнение, то речь идет именно о ненадежной фокализации.

Ошибочно было бы делать вывод о том, что ненадежный нарратор всегда имеет злой умысел. Зачастую герой испытывает столь сильные душевные терзания, что не стремится открывать всю истину. Иногда на первый план выступает стремление нарратора выставить себя в выгодном свете или избежать осуждения. Вариантов действительно может быть множество, ведь определение нарратора как ненадежного – это всегда субъективное решение или проекция, предопределенная нормативными предпосылками читателя. Причина, по которой ненадежность в художественной литературе так трудно определить, заключается в том, что ненадежность имеет так много разных обликов:

Джеймс Фелан в книге «Living to Tell about It. A Rhetoric of Ethics and Character Narration» («Живу, чтобы рассказать об Этом. Риторика этики и

²¹ Nünning A. Op.cit.

повествовательная линия героя») (2005)—перечисляет несколько типов ненадежности. Таксономия Фелана сосредоточена на отношениях между подразумеваемым автором, рассказчиком и читателями. Как уже было сказано выше, у нарратора есть три главные роли (передача событий, их трактовка и этическая оценка). Исходя из этого, Фелан выделяет следующие виды ненадежности: искажение информации, неправильное прочтение, неверная оценка, недооценка («underregarding»), занижение сведений («underreporting») и недочитывание («underreading») ²². В своей статье Бо Петтерссон дополняет типы ненадежности Фелона чрезмерным сообщением («over-reporting») и чрезмерным вниманием («overregarding»). Петтерссон говорит о том, что ненадежность зачастую выходит за рамки персонажей и содержится в изложении как таковом. Автор подчеркивает, что при изучении ненадежности непременно стоит учитывать различные типы экспозиционных манипуляций читателями ²³. При помощи структурных или риторических средств автор манипулирует читателями, выстраивая представление о персонажах или действии таким образом, что позднее оно оказывается несостоятельным. Однако, конечно, не стоит упускать из внимания оценивание нарратора на основе того, являются ли его действия сознательными, и если да, то в какой степени они преднамеренны.

Читатели могут поставить под сомнения написанное, когда поведение нарратора выходит за рамки «здравого смысла» или привычных для читателя норм. Однако не существует общепризнанной нормы морали, а значит и не существует единого критерия, по которому можно было бы определить, что повествуемое ненормально или ненормативно. Отсюда можно сделать вывод, что главным критерием ненадежности повествования является

²² Phelan J. Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration – Ithaca and London. Cornell University Press, 2005. – P. 51.

²³ Pettersson, B. Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined / B. Pettersson. — Текст : непосредственный // Unreliable Narration and Trustworthiness : Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. — Berlin/Boston : De Gruyter, 2015. — P. 116.

несоответствие в «показаниях», путаница при интерпретации событий. Именно от этого имеет смысл отталкиваться в первую очередь.

Роберт Вогт в статье, посвященной изучению ненадежного повествования, подчеркивает, что читатели будут продолжать создавать ложный образ вымышленного мира до тех пор, пока «неожиданный поворот сюжета не выбьет у них почву из-под ног»²⁴. После обнаружения ярко выраженного противоречия, которое невозможно игнорировать, под сомнение будет поставлено все представление о произведении. Однако навести читателя на мысль о ненадежности нарратора могут не только прямые указания на недостоверность высказывания, но и различные подсказки, помещенные автором в текст.

Ненадежная наррация имеет ряд условий, которые должны быть соблюдены непременно. Данный феномен не встречается при «безоценочной манере» повествования, ведь рассказчик непременно испытывает какие-то эмоции по отношению к тому, о чем он повествует, и тем самым выдает себя. Вследствие расхождения в показаниях нарратора и показаний других персонажей возникает конфликт между миром рассказчика и мирами других героев. Подобное столкновение Роберт Вогт называет «конфликтующими мирами», которые помогают читателю не только лучше понять «вымышленный мир в ненадежном повествовании»²⁵, но и поставить под сомнения версию нарратора. Путаница в показаниях, нестыковки и расхождения непременно выдадут неправдивость рассказчика. Тем самым он выставит напоказ свою неискренность (либо фатальный самообман). Неискренность, таким образом, является ключом к пониманию того, что рассказчик искажает картину происходящего, что, в свою очередь, позволяет читателю выстроить альтернативный ход событий.

²⁴Vogt, R. Combining Possible-Worlds Theory And Cognitive Theory: Towards An Explanatory Model For Ironic-Unreliable Narration, Ironic-Unreliable Focalization, Ambiguous-Unreliable And Altered-Unreliable Narration In Literary Fiction / R. Vogt. — Текст: непосредственный // Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Ed.: Nünning, Vera, Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. — P. 140.

²⁵ Там же. 141.

Для более точного выявления конфликта, читатель должен ~~отдельно~~ представить себе мир по отдельности нарратора, мир персонажей вымышленного мира, а затем сопоставить и подробно рассмотреть все детали. Однако для более полной картины важно опираться не только на текстовые сигналы. Об этом говорит Ансгар Нуннинг, отмечая важность изучения таких особенных точек отсчета, как «условности и специфику литературного жанра, этические нормы, характерные для того времени, когда было написано произведение, а также структуры и нормы, установленные самим текстом»²⁶. В статье Греты Олсон «Переосмысление ненадежности: ошибающиеся и ненадежные рассказчики» (2004) рассматриваются некоторые текстовые маркеры, которые выделяет Нуннинг для определения ложного рассказчика. Помимо расхождений в самих словах рассказчика стоит также обратить внимание на несоответствия того, как нарратор описывает самого себя, и того, как его описывают другие персонажи произведения. Кроме того, стоит уделить внимание синтаксическим сигналам, которые, например, указывают на высокий уровень эмоциональной вовлеченности рассказчика в происходящее. Среди них могут быть многоточия, восклицания, повторы и прочее. Более того, нарратор сам может указывать на свою ненадежность. Возможно, нарратор будет упоминать о своих проблемах с пониманием сути происходящего с ним – например, о пробелах в памяти, о дурном самочувствии или рассказчик может самолично выражать сомнение в собственных оценках, напрямую ставить самого произносить монологи, указывающие на острую необходимость высказаться и облегчить совесть, снять напряжение путем саморазоблачения²⁷.

После определения нарратора как ненадежного, вся полученная ранее информация преобразуется и предстает в новом свете. В связи с

²⁶ Nünning A. Op.cit.

²⁷ Olson G. Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators //Narrative. – 2003. – V. 11. – №. 1. – P. 4.

обнаружением авторской инстанции более высокого уровня читающему открывается иная стратегия интерпретации текста, которая включает в себя намеренное чтение «против» сути того, что сказано в тексте, и поиск невысказанного послания автора. В «Структуре повествования в условиях ненадежного нарратора» (2007) А.Жданова выделяет несколько читательских стратегий при работе с ненадежной наррацией. Первым принципом является генетический. Под ним подразумевается «интерпретация в соответствии с авторским контекстом или историческим контекстом произведения»²⁸. Подобное название принципа подразумевает, что читатель может обратить внимание на генетический код, заложенный в тексте. Эпоха, в которую было написано произведение, а также личность автора непременно накладывают свой отпечаток на художественный текст, что в свою очередь может стать ключом к разгадке авторского замысла. Вторым – жанровый принцип. Читатель анализирует материал с учетом жанровых условностей. Третий принцип – экзистенциальный: читатель опирается на ~~некие~~ модели из реальной жизни, используя примеры из собственного опыта. Не менее важным является внутритекстовый принцип, который подразумевает «поиск смысла по присутствующим в тексте авторским приметам, просвечивающим вопреки воле нарратора»²⁹. При работе с ненадежной наррацией можно применять различные принципы и их сочетания для дешифровки авторского замысла.

²⁸ Жданова, А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова "Лолита").: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Жданова Анна Владимировна; Самарский государственный университет. — Самара., 2007.

²⁹ Там же.

Выводы

В данной главе мы рассмотрели основные аспекты феномена ненадёжной наррации. Нарратор может быть определен как ненадежный при анализе синтаксических знаков, предоставляемой нарратором информации, а также ее оценки и трактовки. Ненадежность рассказчика может быть выявлена путем выявления личностных качеств персонажа, его психического состояния, несоответствия показаний нарратора с показаниями других героев произведения. Ненадежный нарратор зачастую характеризуется лживостью, неискренностью и/или также психической нестабильностью.

Следует различать ненадежную наррацию и ненадежную фокализацию. Ненадежный фокализатор не стремится скрыть истинную информацию, а лишь в силу своей психической или физической ограниченности имеет искаженное видение мира. Ненадежность может быть обнаружена не только в тексте как таковом, но и при помощи анализа контекста создания произведения, особенностей литературного жанра и специфики личности автора.

Глава 2. Эстетическая концепция Эдгара По

2.1. Введение

Эдгар Аллан По вошел в историю американской литературы как поэт-романтик, новеллист, основоположник детективного жанра и литературный критик. Эдгар По прославился своими мистическими и страшными рассказами. Всю жизнь он стремился к получению прибыли исключительно за счет литературной деятельности.³⁰ Конечно, такой путь не мог быть легким. Он придерживался позиции, что небольшие по объёму произведения, такие как рассказы, новеллы и стихотворения не больше 100 строк, являются самыми удачными. С точки зрения По слишком большой объём произведения мешает его целостному восприятию и лишь сбивает эффект от написанного³¹.

Эдгара По по праву можно назвать родоначальником психологической и научно-фантастической новеллы. Существенный вклад в развитие литературоведения внесли и его теоретические труды «Философия творчества» и «Поэтический принцип». Поэт-романтик с тяжелой судьбой так и не смог добиться должного признания при жизни. Однако то наследие, которое По оставил после себя, оказало влияние на бесчисленное количество художников, писателей, критиков. Для того, чтобы эффективно произвести анализ двух литературных новелл писателя, в данной главе я рассмотрю эстетическую концепцию Эдгара По.

2.2. Формирование эстетической концепции Эдгара По

Начало писательского пути Эдгара По связано с поэзией. Его ранние попытки реализовать свое богатое воображение и любовь к деталям были вполне успешными. Сам По всегда оценивал поэзию как самую глубокую и

³⁰ См., например, книгу Танасейчук А.Б. Эдгар По. Сумрачный гений. М.: Молодая гвардия,

³¹ Забаева Е. Ю. Эдгар Аллан По и "старшие" русские поэты-символисты (проблемы рецепции): автореф. канд. дис. – Московский государственный областной университет, 2011. – С. 32.

изначальную силу жизни. Несмотря на то, что По был талантлив от природы, его успех в первую очередь связан с тем, что он посвятил много времени чтению и анализу «так называемых журнальных жанров»³². Он изучал не только американские, но и английские журналы, чтобы лучше разобраться в том, как именно авторы того времени строили свое повествование. Многие из теорий европейских романтиков находят отражение в творчестве Эдгара По, который внимательно следил за развитием литературы. Свой известный принцип художественного эффекта, о котором более подробно мы поговорим чуть ниже, Эдгар По отчасти заимствует из научных трудов представителей немецкого романтизма братьев А. В. и Ф. Ш. Шлегелей и В.Ф. Шеллинга, так называемых йенских романтиков. Безусловное влияние на писателя оказало творчество таких английских романтиков, как У. Вордсворт, Дж. Китс, Дж. Т. Мур, С.Т. Кольридж, Дж. Г. Байрон и П.Б. Шелли. Так можно сделать предположение, что именно книга «Литературная биография» Кольриджа, в которой британский автор описывает путь своего духовного роста, а также рассказывает о создании первой редакции «Лирических баллад», и наталкивает По на написание «Философии творчества», где тот в свою очередь описывает процесс создания одного из своих самых известных стихотворений «Ворон». В труде «Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт» (1984) Юрий Витальевич Ковалев отмечает, что «страстное увлечение По английскими романтиками сильно отразилось на его раннем творчестве, сделав его поэтические опыты сугубо подражательными и наивными»³³. Однако данный период позволил По впоследствии сформировать свой собственный уникальный стиль.

³² Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт [Текст]: Монография. – Л.: Худож. лит., 1984. С. 167. О журнальных жанрах и их влиянии на По в том числе и на особенность фигуры читателя в его творчестве см. Апенко Е. «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По// Литература двух Америк. 2017. № 2. – С. 134-140.

³³ Ковалёв. Указ.соч. С. 72.

2.3. Жанр новеллы в творчестве Эдгара По

Эдгар По является выдающимся поэтом-романтиком и новеллистом, который использовал традиционные романтические приемы для создания совершенно нехарактерных для того времени произведений, в которых «переосмысливались и принципы романтизма, и поэтика»³⁴. Достижения Эдгара По в области теории жанра «новеллы» неоспоримы. Творчество По помогло жанру рассказа («tales») окончательно сформироваться в США³⁵. Безусловно, теория новеллы у Эдгара По не обладает исключительной самостоятельностью. По продолжил эксперименты Ирвинга, который в свою очередь заложил основы жанра романтической новеллы, популяризовав этот жанр среди американских писателей. Однако большинство из тех, кто с жадностью накинулись на новый жанр, окрыленные успехом Ирвинга, совершенно не отдавали себе отчет в эстетических особенностях написания новеллы. Ковалев отмечает, что большинство авторов «не видели существенного различия между романом и новеллой, кроме чисто количественного. Под их пером рассказ превращался в сжатый, «усеченный» роман»³⁶. Эдгару По удалось сделать то, что было так необходимо зарождающемуся жанру американской новеллистике – собрать все накопленные ранее знания и создать теорию жанра³⁷.

Традиционно, рассказы По делят на несколько групп: психологические или «ужасные», детективные, фантастические и сатирические. Начало своей известности в качестве новеллиста Эдгар По получил благодаря своему первому двухтомному сборнику «Гротески и арабески», который вышел в

³⁴ Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии //СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2004. – С. 4.

³⁵ Попова, Д. И. Готический дискурс в художественной прозе Э.А. По: специальность 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Попова Дарья Игоревна ; Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. — Тамбов, 2020. — С. 30. — Текст: непосредственный.

³⁶ Ковалев. Указ.соч. С. 166.

³⁷ Там же. С. 168.

Филадельфии в 1839 году. После него вышли еще три сборника, опубликованные в 1843, 1845 и 1849 годах. Нас в первую очередь интересуют психологические новеллы По, так как именно к этой категории относятся рассказы, которые будут проанализированы ниже.

В эпоху романтизма творческая личность становится полноправным субъектом художественной деятельности. Она предстает в совершенно новом свете, во всем ее многообразии, глубине и сложности. Духовное преображение человека выступает на первый план. Соответственно и роль автора-рассказчика в романтическом произведении возрастает и начинает занимать главенствующую позицию.

Возможно, самым простым и очевидным признаком мастерства Эдгара По является то, как виртуозно он использовал повествование от первого лица при создании своих историй. В произведениях небольшого объема автору очень важно суметь привлечь внимание читателей за весьма короткий промежуток времени, вызвать интерес к главному действующему лицу и развитию главной темы. Таким образом, можно сказать, что повествование от первого лица является самым эффективным и целесообразным способом достичь поставленной цели.

Для По как для романтика становятся основополагающими такие черты главного героя как отчужденность, стремление бежать от цивилизации, подавленное внутреннее состояние, а главное - ощущение неизбежности надвигающегося рока. Помимо этого, конечно, важную роль в произведениях По играет тяжелая гнетущая атмосфера одиночества и тревожности. Герои помещаются в замкнутые помещения ветхих замков, особняков, темных улиц, подземелий и застенков. Александра Уракова в своей книге «Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По» (2009) говорит о пространстве в новеллах писателя следующее: *«Спальня, библиотека, частная галерея – наиболее предпочтительное и привычное место действия новелл По. Его драмы, как правило, разыгрываются в тесноте готической комнаты, где наблюдатель*

оказывается наедине со своими (вожделенным, ненавистным, воображаемым...) «объектом»³⁸.

Даже в тех новеллах, в которых отсутствует как таковая замкнутость пространства, герой по-прежнему находится «взаперти», наедине с самим собой, захваченный своей внутренней психологической борьбой. Ковалев отмечает, что «герои психологических новелл Эдгара По боятся жизни»³⁹. Так как изолированность пагубно влияет даже на здоровую психику, для персонажей рассказов По оно становится губительной ловушкой. Герои замыкаются в микромире, который полностью огражден от внешнего вмешательства, тем самым обрекая на неизбежное угасание душу и тело.

Наивысшей формой проявления неоднозначности в текстах Э. По является мотив двойничества. Раздвоение личности как болезненное состояние психики, или наличие реального физического двойника – прием, который По используют с целью акцентировать внимание читателя на проблеме самосознания. Человек не осознает ни силу заложенных в нем способностей, ни наличия потайных желаний и страхов. Одним из возможных вариантов сюжетного развития в произведениях автора становится мотив убийства двойника, его физическое, или психическое уничтожение. Это связано с неспособностью героев разрешить внутренний конфликт. Подобным приемом Эдгар По искусно описывает природу людей.

Природа, бесспорно, является продолжением литературного пространства новелл Эдгара По. Бок о бок со строениями взору героя предстают горные пейзажи и обширные водоемы. Зачастую растения описываются увядшими или уже полностью мертвыми. В рассказах По почти нельзя встретить описания цветущего лета. Скорее напротив, в новеллах фигурирует осень или же время года и даже время суток попросту не определяемо. Все это также отражает эстетическую концепцию По, согласно

³⁸ Уракова. А. П. Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 51-52.

³⁹ Ковалев Ю. Указ.соч. С. 201.

которой на первый план должен выступать не временной период и конкретное место, а переживания героев, события, воздействующие на сознание. Вот что пишет Д. И. Попова в диссертации «Готический дискурс в художественной прозе Э.А. По» (2020): *«Большинство произведений романтика пронизаны атмосферой мучительной безысходности: настроения скорби и тоски являются в них доминирующими, а изломанный, разочарованный герой сознаёт обречённость бытия и несёт в себе черты своей дисгармоничной эпохи»*⁴⁰.

Тяжелая, гнетущая атмосфера ужаса и отчаяния выводит персонажей из состояния равновесия, вынуждая их утратить контроль над собственным разумом. Сочетание всех этих элементов рождает особый мир историй Эдгара По, чьей задачей становится поиск недостижимого идеала, возвышение вымышленного мира над миром вещей. Эстетическая концепция американского писателя включала в себя все основные идеи романтизма: главной целью поэзии становится поиск Прекрасного, Великой Красоты, поэт же являл собой посредника между реальностью и миром фантазии, высшими сферами. Своим творчеством Эдгар По стремился передать Красоту, облечь ее в словесную форму. Вот что говорит сам По о стремлении человека к познанию прекрасного: *«Некий бессмертный инстинкт, гнездящийся глубоко в человеческом духе, – это, попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует.»*⁴¹

Прекрасное для По является одной из категорий возвышенного. Созерцание красоты необходимо человеку. Лорен Пруэтт в своей статье «Психоаналитическое исследование Эдгара Аллана По» (1920) отмечает, что по мнению По «высшая форма Красоты всегда была связана с меланхолией»⁴².

⁴⁰ Попова. Указ.соч. С. 62.

⁴¹ По Э. Поэтический принцип // По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. – С. 725-726.

⁴² Pruette L. A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe //The American Journal of Psychology. – 1920. – Т. 31. – №. 4. – Р. 381.

Именно в этом писатель и видит истинное предназначение своего творчества и творчества в целом – воплощение и передача прекрасного. Ю. Ковалев очень ёмко формулировал «истинную» задачу поэзии. Она «не в том, чтобы «показать» Высшую Красоту, а в том, чтобы помочь читателю «прозреть» ее»⁴³. *«Романтизм увидел в поэте пророка, открывателя истин, мудрого наставника человечества, способного видеть глубже, чем другие, выявлять правду и красоту мира и умеющего дать им общедоступное выражение.»*⁴⁴

Таким образом, можно сказать, что все творчество Эдгара По было ориентировано на эмоционально-психологическое воздействие⁴⁵. Именно этой установке подчинена вся структура прозаического произведения писателя. Каждый элемент повествования, каждое художественное средство, которое использовал По, было направлено на создание единого общего «эффекта». Это понятие становится главным во всем творчестве американского писателя.

2.4. Понятие «эффекта» в творчестве Эдгара По

«Эффект» является ядром всего творчества американского писателя, в достижении которого он видел истинный смысл. Эдгар По полагал, что эффект – это волнение души читателя, вызванное созерцанием прекрасного. Понятие прекрасного можно отнести к разным сферам бытия. Оно может быть и в природе, и в искусстве, и в человеческих отношениях. В понятие «эффекта» По вкладывает необходимость единства всего произведения. В сюжете, образной системе не должно быть ничего лишнего. Каждая реплика, каждое описание должно служить для создания «эффекта», который в свою очередь выполняет задачу эмоционального воздействия. Только при

⁴³ Ковалев. Указ.соч. С. 121.

⁴⁴ Там же. С. 68.

⁴⁵ Там же. С. 121.

гармоничном сочетании как стиля, композиции, языка и т. п. возможно достижение единства эффекта. Основопологающим является единая содержательная основа, а точнее единство предмета.

Как уже было отмечено выше, в произведениях По нет ничего *случайного*. Так автор намеренно оставляет пробелы в своих историях, позволяя читателям додумывать некоторые детали самостоятельно. Благодаря этому произведения По сохраняют двусмысленность и загадочность.⁴⁶ Сильвия Аммери в своей статье «Poe's "Theory of Omission" and Hemingway's "Unity of Effect"» (2010) говорит, что Эдгар По «оставляет границы между реальностью и иллюзией размытыми вместо того, чтобы рационализировать все написанное»⁴⁷. Подобный прием служит для создания и сохранения неоднозначности и неопределённости, который был важен По для достижения нужного «эффекта».

В диссертации «Эдгар Аллан По, новеллист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века» (1999) М. В. Михина ёмко характеризует понятие «эффекта» в творчестве По: *«Аллегория должна быть лишь проблеском, тенью, ни в коем случае не смешиваться с правдой. Именно там, где возникают смутные, невольные фантазии, некий внутренний инстинкт, проявляется необходимый эффект, являющийся основой художественного замысла автора»*⁴⁸.

Помимо принципа неоднозначности, важное место занимает принцип новизны и оригинальности. Новизна рождает чувство эстетического

⁴⁶ О неоднозначности ряда новелл По и его ненадежных нарраторов см., например, Amper S. Untold Story: The Lying Narrator in 'The Black Cat' // Studies in Short Fiction/ 1992. V. 29:4 (Fall). P. 475–485; Gargano J. 'The Black Cat': Perverseness Reconsidered // Texas Studies in Literature and Language/ 1960. 2 (Summer). P. 172–178.

⁴⁷ Ammary S. Poe's "Theory of Omission" and Hemingway's "Unity of Effect" // The Edgar Allan Poe Review. – 2010. – Т. 11. – №. 2. – С. 55.

⁴⁸ Михина М. В. Эдгар Аллан По, новеллист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. 10.01.05. – М., 1999. – С. 16.

восхищения, так как читателю не удастся предсказать заранее, какой сюжетный поворот его ожидает. Для реализации этого принципа. Важно отметить, что новизна должна быть не абсолютной, а лишь кажущейся. В противном случае, читатель не испытает никакого чувства удовлетворения от прочитанного. Вот что сам Эдгар По говорит о принципе новизны: *«Между тем ясно, что условием литературной оригинальности является новизна. Условием ее признания читателем является его чувство нового. Все, что доставляет ему новые и приятные ощущения, он считает оригинальным, а всякого, кто доставляет их часто, считает оригинальным писателем»*.⁴⁹

Э. Ф. Осипова в своей книге «Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии» (2004) отмечает, что Эдгар По, стремясь достигнуть эффекта новизны, использует прием неожиданного сочетания несочетаемых предметов. Так в новелле «Колодец и маятник» автор использует понятие «губы крыс», что звучит весьма странно. Помимо этого, в рассказе говорится о «чуть зеленоватом свете», который идет из расщелины в самом низу стены. Трудно себе представить, как могла появиться щель в подземелье⁵⁰. В столь удивительной изобретательности и заключается исключительность Эдгара По. То, насколько оригинальный путь избирает автор для достижения того самого нужного эффекта, говорит о нем как о действительно талантливом писателе.

2.5. Выводы

Эдгар По оставил после себя богатейшее творческое наследие и внес огромный вклад в развитие жанра новеллы. В основе новелл По лежат исключительные по силе переживания его персонажей. Атмосфера безысходности, тоски и тревоги пронизывает большинство его рассказов.

⁴⁹ Эстетика американского романтизма. Под ред. Овсянникова М.Ф. М.: Искусство, 1977. – С. 122.

⁵⁰ Осипова. Указ.соч. С 43.

Состояние зыбкости, неустойчивости характеризует так называемую «вторую реальность», приобретающую в историях По катастрофический оттенок. Новеллам американского писателя свойственно создания сплошного «напряжения», причем в некоторых частях повествования происходит особая концентрация напряжения. Внимание По не случайно привлекало чувство страха. Данный невротический комплекс, очевидно, сложился в результате сочетания трагических обстоятельств жизни По. Как и сам писатель, многие персонажи Эдгара По испытывают страх перед смертью, перед жизнью, перед одиночеством. Чаще всего герои оказываются заперты в замкнутых пространствах, что лишь усугубляет нарастающее чувство и паники, и состояние безумия.

Центральным понятием в творчестве По является «тотальный эффект». Его созданию должны быть подчинены все аспекты структуры и организации художественного произведения. творения. Только четко выстроенный сюжет, единство стиля и гармоничное сочетание всех элементов произведения могут позволить автору добиться нужного результата.

Глава 3. Анализ новеллы «Падение дома Ашеров»

3.1. Введение

Новеллу «Падение дома Ашеров» «The Fall of the House of Usher» (1839) критики читают и перечитывают из года в год. Ниже я опишу и прокомментирую несколько интересных интерпретаций сюжета новеллы. По своему жанру рассказ «Падение дома Ашеров» может быть отнесен к готической краткой прозе. Это небольшое по объёму литературное произведение пропитано атмосферой ужаса, нарратив передает нарастающую тревогу. Неожиданная развязка оставляет большое количество неразрешенных вопросов. Автор не дает однозначного ответа на то, что же именно произошло в зловещем поместье Ашеров.

Особую роль в данном рассказе играет прием ненадежного повествования, который преобразует все события произведения и усиливает общий эффект зыбкости. Подобное повествовательное решение не случайно, оно позволяет на совершенно ином уровне выстроить сюжет. Для того, чтобы выявить ненадежность нарраторов я рассмотрю некоторые текстовые несоответствия и несостыковки.

3.2. История о трагичной судьбе рода Ашеров

Рассказ начинается с эпиграфа: «*Son cœur est un luth suspendu; / Sitôt qu'on le touche il résonne*»⁵¹. В переводе М. А. Энгельгардта она звучит следующим образом: «*Его сердце - висящая лютня, / Коснешься - и она зазвучит*»⁵². Данные строчки – цитата из стихотворения французского поэта Беранже «Отказ», в котором говорится о чувствительности и ранимости души одинокого поэта. Можно предположить, что этим эпиграфом По отсылает нас

⁵¹ Poe, E. A. “The Fall of the House of Usher” / E. A. Poe. — Текст: электронный // The Edgar Allan Poe Society of Baltimore: [сайт]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t033.htm> (дата обращения: 24.05.2022). (Далее FU).

⁵² По, Э. А. Падение дома Ашеров // Полное собрание рассказов. / Под ред. А. Елистратова. Москва: "Наука", 1970. — С. 186. (Далее ПА).

к тонкой натуре Родерика Ашера, чье душевное состояние находится в упадке. Об этом читатель узнает позже из описаний главного героя.

Повествование ведется от лица безымянного нарратора, который скачет верхом по мрачной местности, направляясь в гости к своему давнему другу Родерику Ашеру. Перед героем открывается меланхолично-депрессивный пейзаж с ничем не примечательными окрестностями («the mere house, and the simple landscape features of the domain» (FU)); («на сам дом и на незатейливый ландшафт поместья» (ПА, 186). В скобках я привожу свой вариант перевода, так как русскоязычная версия новеллы, к сожалению, несовершенна, и в ней отсутствует перевод этой части. Данный вид оказывает сильное воздействие на героя. Один лишь взгляд на старое поместье вызывает отвращение у рассказчика («sickening of the heart»). Хозяин дома, Родерик Ашер, является другом детства главного героя. Однако с их последней встречи прошло много лет. В его владения рассказчика приводит письмо, написанное Родериком, в котором тот умоляет героя приехать и разделить с ним его общество. Родерик Ашер страдает от страшного психического расстройства. Живет он вместе со своей сестрой-близнецом Магдалиной, которая также поражена страшной болезнью, отчего практически не покидает своих покоев. Спустя некоторое время она умирает. Ее смерть сильно подрывает и без того тяжелое состояние Родерика. Вместе с героем-рассказчиком они хоронят несчастную девушку в фамильном склепе. Однако через несколько дней Магдалина восстает из мертвых. Рассказ кончается гибелью брата и сестры, а перед рассказчиком предстает страшная картина разрушения родового поместья Ашеров.

На первый взгляд произведение кажется простым и ясным. При первом прочтении можно не заметить всей глубины, которая скрывается в полуфантастической новелле Эдгара По. Ю.В. Ковалев в монографии «Эдгар Аллан По: новеллист и поэт» (1984) отмечает, что данный рассказ было бы ошибкой анализировать с рациональной и житейской точки зрения⁵³. Поэтому воспринимать буквально произошедшее в доме Ашеров не стоит. Эдгар По

⁵³ Ковалев. Указ.соч. С. 180.

всегда стремился уходить от простого запечатления реальности, и данный рассказ не стал исключением.

В экспозиции автор посредством пейзажного описания создает атмосферу тревоги и нарастающего ужаса. *«Я взглянул на представший мне вид – на хмурые стены – на пустые окна, похожие на глаза, – на редкую, высохшую осоку – и на редкие белые стволы гнилых деревьев – и испытал совершенный упадок духа, который могу из всех земных ощущений достойнее всего сравнить с тем, что испытывает, приходя в себя, курильщик опиума, – горький возврат к действительности – ужасное падение покрывала».* (ПА, 186).

Перед нами не столько пейзаж, сколько «натюрморт», изображение мертвой природы. Действительно, нарратор подмечает «перевернутые стебли седой осоки, уродливые деревья» (ПА, 186), а также обращает внимание на сам воздух: *«Поместье обволакивала атмосфера, присущая лишь им да ближайшим окрестностям, – атмосфера, не имеющая ничего общего с воздухом небес, но поднимающаяся в виде испарений от гнилых деревьев, серой стены и безмолвного озера, – нездоровая и загадочная, оупляющая, сонная, заметного свинцового оттенка»* (ПА, 187-188).

Во вступительной части Эдгар По использует множество колористических эпитетов для усиления чувства безысходности, тоски и ужаса: *lurid, sorrowful, dark, dim, dreary, wan, ghastly, horrible, hideous, sinister* и многие другие. При этом сам нарратор не кажется напуганным. Напротив, он ведет повествование спокойно и размеренно, что еще сильнее усиливает эффект плавного погружения в пространство новеллы. Обратим внимание на то, что мы не знаем ни географического положения, ни конкретной даты, происходящих событий. Дело в том, что настроение и обстановка намного важнее в эстетике Э. По, нежели изображение конкретного времени и места.

Повествование ведется от лица героя-рассказчика, через призму его восприятия описываются все события. Многие обстоятельства данной истории могут показаться странными читателю. Само по себе воскрешения

покойника из мертвых является пугающим и неестественным. Помимо этого, само описание дома наталкивает читателя на мысль о том, что здесь происходят сверхъестественные явления. В связи с этим встает вопрос – действительно ли в особняке Ашеро́в заключена некая темная злое́щая сила или же рассказчик, оказавшись под влиянием своего друга, теряет способность рационально оценивать происходящее? Чтобы дать ответ на этот вопрос, нужно проанализировать личность повествующего героя, а также убедиться в его надежности.

3.3. Герой-повествователь – невольный свидетель катастрофы

Повествование ведется от первого лица. Эдгар По в новелле используют внутреннюю фокализацию. Автор выбирает такой вид организации повествования, при котором читателю доступно ограниченное количество информации. Чувства и переживания рассказчика выступают на первое место, позволяя читателям увидеть отношение главного героя к происходящим событиям.

Герой-рассказчик едет к своему другу с целью скрасить его мучительное существование, омрачённое мистической болезнью и столь же тяжелым состоянием сестры. Мы не знаем имени рассказчика, что, очевидно, призвано подчеркнуть загадочность его персоны и всей истории в целом. Автор не сообщает нам его возраст, ни описывает внешность, умалчивает о любых обстоятельствах его жизни. Нам известно лишь то, что герой знаком с Родериком Ашером с детства, их дружба в прежние годы была очень тесной. Однако с их последней встречи прошло много лет. Кажется странным то обстоятельство, что рассказчик никак не объясняет, чем вызвано его решение немедленно отправиться к старому товарищу. В начале новеллы он упоминает письмо, которое получил от Ашера, где тот настойчиво просит его приехать. Рассказчик отмечает, что письмо показалось ему крайне странным. Однако он не смог отказаться от приглашения из-за «очевидной пылкости его мольбы» (ПА, 187).

Изначально герой рассуждает обо всех странностях, происходящих по дороге и в самом поместье, с максимальной рациональностью и «холодным умом». Однако тяжелые мысли охватили рассказчика еще до того, как он очутился внутри дома. До поры до времени он старается не обращать на них внимания, стараясь отогнать от себя мрачное навождение. В оригинальном тексте Эдгар По использует слово – «dream». Таким образом, можно сделать вывод, что сам рассказчик подчеркивает то, что его ощущения не имеют ничего общего с объективной действительностью.

Когда герой впервые приходит в дом, он несколько раз отмечает то, насколько изолирована от внешнего мира семья Ашеров. Повествование построено таким образом, чтобы сохранить дистанцию между читателями и персонажами. Это подчеркивает изоляцию главных участников новеллы, что вызывает некоторое чувство клаустрофобии. Ю. В. Ковалев отмечает, что «рассказчик не просто описывает обстановку, ситуацию и события, но одновременно излагает собственную эмоциональную реакцию, как бы устанавливая тем самым некую общую тональность для читательского восприятия текста»⁵⁴. В свою очередь, А.Уракова высказывает очень интересную теорию, согласно которой рассказчик осуществляет «энергообмен»⁵⁵ в рассказе между героями. Так, например, в последнюю ночь своего пребывания в поместье во время грозы герой читает Родерику роман сэра Ланселота Каннинга. Сам того не подозревая, нарратор приводит механизм шторма в движение. Шум, изначально изображенный в книге, начинает раздаваться в реальном звуковом пространстве. Своим чтением он еще сильнее подпитывает силу бури и надвигающейся катастрофы. С интенсивностью развития романа Каннинга развиваются и события в доме. Нарратор становится своего рода проводником энергии, тока, который передает импульс от одного тела к другому. Герой опускает руку на плечо Родерику, после чего по его телу проходит дрожь. «Нервы Ашера натянуты до

⁵⁴ Ковалев. Указ.соч. С. 181.

⁵⁵ Уракова. Указ.соч. С. 206.

предела. Прикосновение равносильно короткому замыканию. Оно выводит Ашера из транса и заставляет говорить»⁵⁶. Герои становятся единым целым с грозой. Так, крик Ашера открывает тяжелую дверь, делая слова материальными. Можно предположить, что дом рушится именно потому, что герой-рассказчик его покидает, а значит прерывает энергетическую цепь, на которой все держалось. Таким образом, мы видим, что герой-рассказчик является своеобразным энергетическим ядром дома и всего произведения.

3.4. Несостыковки в словах нарратора

Общий эффект от описания лишь усиливается от того, что нарратор постоянно подчеркивает свою неспособность передать события такими, какими они были в действительности. «У меня нет слов, дабы выразить всю меру и бесконечную полноту его убежденности» (ПА, 194); «И все же мне бы не удалась никакая попытка дать хотя бы слабое представление, в чем именно состояли занятия, в каких я под его водительством принимал участие» (ПА, 191); «Подобные мнения не нуждаются в комментариях, и я от них воздержусь» (ПА, 194). Автор будто бы намекает на то, что на самом деле события были куда более ужасающими. Очевидная недосказанность заставляет читателя все пристальнее вглядываться в образ рассказчика. Тэнг Вейшенг указывает на одну примечательную деталь текста: персонаж и рассказчик обозначены одним и тем же местоимением «я», хотя персонаж «я» и рассказчик «я» принадлежат двум отдельным диегетическим уровням. Один из «я» переживает события прошлого, а другой «я» рассказывает о прошлом. Два «я» в ретроспективном повествовании от первого лица иногда сходятся, но во многих случаях и расходятся друг с другом во времени и пространстве⁵⁷. При внимательном чтении можно заметить, что в словах рассказчика много противоречий, что в свою очередь наводит на мысль о его ненадежности.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Weisheng T. Edgar Allan Poe's Gothic Aesthetics of Things: Rereading "The Fall of the House of Usher" //Style. – 2018. – V. 52. – №. 3. – P. 6.

Эдгар По считал главным в литературе, как уже было сказано ранее, «тотальный эффект», созданию которого должны быть подчинены все элементы произведения. Это означает, что в новелле нет и не может быть случайных реплик и деталей. Э. Ф.Осипова полагает, что По относится к читателям как к сыщикам, которым предстоит разгадать потайную суть произведения. В любой новелле По спрятаны «ключи, с помощью которых можно добраться до разгадки потайного смысла»⁵⁸.

С самого начала повествования некоторые моменты кажутся неправдоподобными. Нарратор подчеркивает, что скачет к своему другу издалека, однако не поясняет, что именно побудило его отправиться на встречу к Родерику, с которым он не виделся много лет. С развитием сюжета все больше несоответствий и путаницы обнаруживаются в словах нарратора. Можно усомниться в возможности героя спуститься верхом на коне по обрывистому склону («precipitous brink»). Эдгар По не случайно использует именно это прилагательное. Им он подчеркивает, что склон действительно крутой и опасный. Однако возможно рассказчик дает подобную характеристику ландшафту в силу своей склонности гиперболизировать описываемые события.

В начале истории нарратор упоминает одну особенность рода Ашеров. *«Узнал я и весьма замечательный факт: что родословное древо Ашеров никогда в течение многих столетий не давало прочных ветвей; иными словами, что весь род продолжался по прямой линии и что так было всегда, лишь с весьма незначительными и скоропреходящими исключениями»* (ПА, 197).

Деталь довольно интересная, так как впоследствии сам рассказчик будет характеризовать Родерика как сдержанного и замкнутого человека, подчеркивая при этом, что он сам мало знает об Ашере. В таком контексте кажется подозрительным то, что рассказчику известна такая подробность о семейном древе старого друга детства. Пока что мы наблюдаем лишь

⁵⁸ Осипова. Указ.соч. С. 33.

небольшие странности в повествовательном акте, которые можно списать на чрезмерную эмоциональность нарратора, ведь, как мы позже узнаем, ему придется быть свидетелем ужасных, чудовищных вещей. Однако дальше в речи автора появляются противоречия, которые невозможно игнорировать, сославшись на психологическое состояние героя.

Рассказчик говорит, что он долгие годы не виделся в Родериком, но чуть ниже утверждает, что «никогда за столь краткий срок не менялся человек так ужасно, как изменился Родерик Ашер!» (ПА, 189). При описании дома также много путанного. С одной стороны, герой говорит, что «Длинные, узкие, остроконечные окна находились так высоко от черного дубового пола, что до них никак нельзя было дотянуться» (ПА, 188), с другой стороны, Родерик без особого труда «рывком распахнул окно» (ПА, 196). Также есть некоторая странность при описании подвала дома. Рассказчик утверждает, что там было сыро, но в то же время там хранили порох и другие легко воспламеняемые вещества. Нарратором также упоминает, что ранее подвал использовался «for the worst purposes of a donjon-keeper». В переводе эта фраза звучит как «он нес худший из видов службы подземелья в донжоне» (ПА, 195). Можно предположить, что так нам рассказчик намекает на тюрьму или темницу. Семья Ашеров известна читателям со слов рассказчика, как люди тонкой душевной организации. Для чего тогда им помещение подобного рода?

В финале новеллы мы обнаруживаем еще одно серьезное противоречие. В последнюю ночь пребывания героя в доме Ашеров за окном разыгрался сильный шторм. Плотные тучи заполнили небо. Рассказчик подчеркивает, что «не проглядывали ни звезды, ни луна, не сверкала и молния» (ПА, 196). Однако, когда герой выбегает из поместья, он видит на небе «кроваво-красную луну» (ПА, 199). Подобное кажется невозможным, потому что буквально два предложения назад рассказчик говорил, что «гроза еще бушевала во всю мочь» (ПА, Там же). Более того, само явление красной луны является редким событием, увидеть которое можно считать удачей.

Эдгар По намеренно вкладывает противоречивую информацию в уста героя-рассказчика, чтобы у читателя появилась возможность выявить его ненадежность как свидетеля странных событий.

Так как в тексте мы обнаружили ярко выраженные противоречия, под сомнение можно поставить не только надежность нарратора, но и все наши приблизительные и поверхностные представления о произведении. Посмотрим на все имеющиеся в нашем распоряжении сведения с учетом фактора ненадежности рассказчика.

Попытаемся ответить на вопрос, чем руководствовался Э. По, когда предоставил герою возможность сообщать читателю ложную информации.

3.5. Подступающее безумие главного героя

Одним из критериев определения нарратора как ненадежного является его неискренность, которая выявляется через путаницу в его словах. При первом прочтении создается впечатление, что рассказчик прибывает к своему другу с целью поддержать его в трудный час и впоследствии становится невольным свидетелем разрушения родового поместья Ашеров.

Изначально герой занимает более реалистичную и рациональную позицию относительно проклятия рода Ашеров, о котором говорит Родерик. Рассказчик всеми силами пытается восстановить психическое здоровье своего друга, стараясь отвлечь его от тяжелых мыслей музыкой, литературой и прочими занятиями. Однако, как признает сам рассказчик, усиливающееся безумие Ашера приводит к его собственному искаженному восприятию. В последнюю роковую ночь герой, уже не скрывая своего нарастающего ужаса, говорит: *«Неудержимый озноб постепенно пронизал меня всего; и, наконец, инкуб беспричинной тревоги сдавил мне сердце»* (ПА, 196).

Более того, в конце новеллы именно Ашер называет своего друга «безумцем» из-за его попыток оставаться невозмутимым и игнорировать сверхъестественные явления. Поддавшись ужасу, охватившему Родерика, рассказчик в конце концов отвергает любое рациональное объяснение

происходящего. Он в свою очередь начинает слышать звуки, которые одновременно описаны в книге, и звучат наяву. Таким образом, читателю приходится ставить под сомнение достоверность повествования героя.

Можно с полной уверенностью сказать, что столь сильное патологическое влияние на Родерика и героя-рассказчика оказал именно дом. Первое, что упоминает безымянный нарратор о поместье – это его пустые глаза-окна («the vacant eye-like windows»). Так, с самого начала дом сравнивается с человеком. Перед нами не просто место, в котором обитают брат с сестрой, а древнее родовое поместье, живущее своей таинственной жизнью. В доме рождалось и умирало не одно поколение Ашеров, что, конечно, не могло не наложить отпечаток на его облик. Таким образом, постепенное разрушение дома связано в том числе с увяданием рода, ведь поместье передавалась из поколения в поколение от отца к сыну. Теперь два последних представителя семьи Ашеров тяжело больны. Их психофизическое состояние напрямую отражается на окружающем пространстве.

Яркое описание внешнего вида поместья и его внутреннего убранства позволяет читателю разглядеть невидимую связь, которая олицетворяет упадок и психического здоровья рассказчика. С первого взгляда на дом «невыносимая подавленность» (ПА, 186) проникает в душу героя. Джон Груссер в своей статье «Madmen and Moonbeams: The Narrator in "The Fall of the House of Usher"» (2004) весьма проникновенно замечает: нарратор полагает, что он просто ведет хронику стремительного течения болезни Родерика, однако он также документирует собственное ухудшение психического состояния⁵⁹. Описывая самым подробным образом нарастающее безумие Ашера, рассказчик будто бы пытается отвлечь внимание читателей от его собственного нестабильного состояния, которое также ухудшается по мере повествования. Бо Петтерссон упоминал в своей статье, посвященной феномену ненадежной наррации, что чрезмерное внимание к чему-либо также

⁵⁹ Gruesser J. C. Madmen and Moonbeams: The Narrator in "The Fall of the House of Usher" //The Edgar Allan Poe Review. – 2004. – P. 80.

может быть свидетельством ненадежности нарратора⁶⁰. Здесь мы видим какое внимание рассказчик уделяет описанию дома и внутреннего состояния Родерика Ашера. Конечно, свои собственные переживания он также описывает, но куда в меньшей степени.

Перед читателем разворачивается не просто история о сверхъестественных событиях. Здесь мы видим ментальный распад личности героя, погружение рассказчика в недры безумия. К концу новеллы рассказчик перестает различать, что является правдой, а что фантазией. Однако это не означает, что вся история целиком и полностью является плодом воображения рассказчика. Скорее, можно сделать вывод, что герой, пребывавший слишком долго наедине с человеком, чье психическое состояние было крайне нестабильно, сам в конце концов «заразился» нервозностью и паническим страхом, который впоследствии привел к помутнению рассудка.

Помимо данного варианта толкования глубинного смысла произведения я предлагаю другую интерпретацию новеллы.

3.6. Эпиграф, написанный автором истории

В эпиграфе описывается сердце, которое столь одиноко и чувствительно, что готово мгновенно зазвучать от любого прикосновения. По всей очевидности, эпиграф указывает на сердце Родерика, все чувства которого обострены настолько, что он «он мог есть лишь самую пресную пищу; он мог носить одежду только из определенной материи; всякий запах цветов угнетал его; свет, даже тусклый, терзал ему глаза; и лишь особые звуки струнных инструментов не вселяли в него ужас» (ПА, 190). Обычно эпиграф — это своеобразная подсказка читателю, которая должна помочь интерпретировать произведение. Однако предположим, что эпиграф

⁶⁰ Pettersson B. *Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined* / B. Pettersson. — Текст: непосредственный // *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives.*: Nünning, Vera, Berlin, München, Berlin/Boston : De Gruyter, 2015. — P. 116.

предусмотрен самим рассказчиком? Рассказчик при этом – отнюдь не безымянный друг семьи Ашеров, а сам Родерик Ашер.

На протяжении всей истории нам демонстрируют пример за примером жуткие художественные творения Родерика. Сначала мы видим описание картины, нарисованной Ашером. На нем изображен длинный зловещий коридор, который заполняют лучи неестественно яркого света. Затем рассказчик приводит слова песни Родерика Ашера, которые герой *случайно* дословно запомнил. Соответственно, мы видим одно стихотворное произведение Ашера и одну из его картин. Учитывая то, что все Ашеры были одарены разнообразными талантами, логично предположить, что Родерик Ашер писал и прозу. В таком случае, не является ли «Падение дома Ашеров» произведением Родерика?

Подобное объяснение закрывает некоторые лакуны в сюжете. В самом деле, только сам Ашер мог заметить, как сильно изменился за столь короткое время и уж тем более знать историю своего рода. Также в тексте предоставляется подробный список литературных произведений, которые любил читать и перечитывать Родерик. Мы также узнаем, что «некоторые строки Помпония Мелы, посвященные древним африканским сатирам и эгиптянам, могли на долгие часы повергнуть Ашера в грезы» (ПА, 194). Мог ли безымянный рассказчик знать, о чем размышлял его товарищ? Безусловно, однозначного ответа на этот вопрос мы не получим. Однако если предположить, что сам Родерик сочинил и записал эту историю, данное высказывание относительно того, о чем размышляет Ашер, кажется вполне логичным и обоснованным.

Помимо этого, Родерик на протяжении рассказа несколько раз предсказывает грядущие события. Он говорит, что непременно погибнет от своего безумия, настойчиво говорит, что должен умереть в этом доме. Так и происходит в конце новеллы. Ашер становится «предвиденных им ужасов» (ПА, 199), причем нарратором подчеркивает, что такой исход был предугадан заранее.

Пророческим становится и стихотворение «Обитель приведенный» («The Haunted Palace»). Оно вмещает в себя и описания прошлого, и предсказание будущего. Можно предположить, что в первой части стихотворения речь идет о зарождении рода Ашероу. *«Добрых ангелов обитель; Расцвел зеленый лог; Там, равнины повелитель, Воздымал главу чертог»* (ПА, 192).

Раньше в родовом гнезде Ашероу процветали искусства и науки. И сам Родерик весьма начитан, играет на музыкальном инструменте и практикуется в прочих видах искусства. Однако появление «духов зла» разрушает счастливое царство, превратив бывшее величие в обрывки похороненных воспоминаний.

Заключительная часть стихотворения описывает грядущие события. Фраза «through the red-litten windows see» в переводе Роговой звучит как «Сквозь окна льется красный свет» (ПА, 193). Эти слова могут указывать на кровавую луну, которую видит герой, покидая замок Ашероу. Заключительная часть стихотворения: «Хохочут – но не улыбнется никто и никогда». Вспомним, что в последнюю ужасную ночь, проведенную в доме, Родерик приходит к герою-рассказчику, потому что не может уснуть. «Он был, по обыкновению, мертвенно-бледен – но в глазах его сквозил род безумной веселости – во всем его облике ясно угадывалась сдерживаемая истерия» (ПА, 196). В финале психический недуг завладевает Родериком целиком и полностью. Возможно, на этот «зловещий смех» и указывают последние строки стихотворения «Обитель приведенный». Истерический смех, за которым скрывается не искренняя радость, а лишь состояние глубокого безумия.

В данном стихотворении присутствует еще одна важная деталь. В третьей строфе фигурирует «рой, играющий на лютнях». Тот же музыкальный инструмент упоминается в эпиграфе. Не подкрепляет ли это неслучайное совпадение наше предположение о том, что рассказ действительно был написан самим Родериком Ашероу.

Все эти совпадения, безусловно, нельзя назвать оплошностями Эдгара По. Совпадения, недосказанность и очевидные нестыковки нарочно

предусмотрены автором, стремившимся усилить эффект «суперновеллы»⁶¹ - эффект погружения в безумие.

3.7. Заключение

Проза Эдгара По известна своей чрезмерной мелодраматичностью и мрачностью. Новелла «Падение дома Ашеров» не стала исключением. На первый взгляд рассказ кажется простым по своей структуре, однако пристальное прочтение раскрывает вся его глубину и неоднозначность. «Падение дома Ашеров» готическая новелла особого, «психопатологического» типа. Локус, пейзажи и вещные образы призваны усилить атмосферу тревожности.

Название рассказа может интерпретироваться на нескольких уровнях – буквальном и символическом. «Дом Ашеров» относится не только к поместью, но и к семье, ко всей родословной Ашеров. Слово «Падение» указывает не только на физическое обрушение здания, но и на метафорическое разрушение, угасание и конец семьи Ашеров.

Несмотря на то, что рассказ Эдгара По полон двусмысленности и недоговоренности, автор выстраивает повествование и сюжетные линии очень четко, последовательно добиваясь невероятного эффекта. Психологические рассказы По дают волю воображению и волю интерпретациям. Прием ненадежного нарратора здесь служит для усиления тотального эффекта ускользания реальности и погружения в бездну безумия. Ненадёжная наррация повествование действительно используется автором как мощное средство пробуждения читательской рефлексии, т.е. парадоксальным образом выводит читателя из гипноза, заставляя не только и не столько поддаваться магии чужого бреда, сколько сохранять дистанцию.

⁶¹ Ковалев Ю. В. Указ.соч. С. 183.

Мы предполагаем, что нет и не может быть единственно верной интерпретацию новеллы, по той простой причине, что По сделал ее принципиально неоднозначной. Писатель, таким образом, создал текст, которые равно привлекателен как для невзыскательного, так и скептического читателя.

Глава 4. Анализ новеллы «Уильям Уилсон»

4.1. Введение

Второй новеллой, которую я выбрала для анализа, является «Уильям Уилсон» (1839). Я также приведу примеры нескольких интерпретаций смысла рассказа. Основываясь на опыте анализа новеллы «Падение дома Ашеров», я выдвигаю гипотезу о том, что в данном рассказе автор также использует прием ненадежного повествования.

Повествование в новелле «Уильям Уилсон» также ведется от первого лица, что позволяет автору выбрать подходящий ракурс для описания событий. Несмотря на то, что история героя-рассказчика является исповедью, у читателя остается чувство, что в сюжете есть пробелы и что нарратор не сообщает нам всей известной ему информации. Мотив двойничества, на котором выстроен сюжет, также способствует созданию эффекта неоднозначности, которая, будучи особенно ярко выраженной в данном тексте, вынуждает читателей особенно пристально отслеживать все сюжетные перипетии.

4.2. Двойник-преследователь

Знаменитый рассказ Эдгара Алана По «Уильям Уилсон» был написан в 1839 году. Как известно, в центре сюжета находится герой, стоящий на грани гибели. На протяжении всего рассказа его преследует некто с тем же именем, той же датой рождения и идентичной внешностью. Таинственный двойник непрестанно стремится проникнуть в жизнь героя, мешая ему совершать низменные поступки и злодеяния. В конце концов оба героя сталкиваются лицом к лицу в смертельной схватке, однако читатель не получает однозначный ответ на вопрос, кто именно погибает в этом состязании. Данная история оставляет большое количество вопросов. Чтобы дать на них ответы, важно обратиться к анализу всех деталей.

Начать разбор рассказа «Уильям Уилсон» следует с эпиграфа. «Об этом что сказать? Что скажет совесть, Угрюмый призрак на пути моем?»⁶²

Данная строка является цитатой из героической поэмы «Фаронида» Вильяма Чемберлена. С самого начала Эдгар По указывает читателям на злого преследователя - то ли призрака, то ли совести, преграждающего путь герою.

В рассказе есть завязка – довольно пространный вводная часть. По плавно погружает читателей в жизнь героя, описывая его характер и взаимоотношения с родителями. С первого абзаца автор указывает на то, что героя ожидает трагический конец. По прямо указывает на то, что Уильям Уилсон несет наказание за совершение чего-то непростительного и ужасного.

Прежде чем мы приступим к разбору самого текста, скажем несколько слов об имени центрального персонажа. Называя его Уильямом Уилсоном, По подчеркивает то, что герой отстраняется от своего истинного я. Онне хочет даже в собственной исповеди раскрывать свое настоящее имя, оправдываясь тем, что не желает запятнать его еще большим позором. «Не стоит осквернять чистую страницу, лежащую передо мною, моим подлинным наименованием. Оно и без того слишком часто было объектом презрения, ужаса и отвращения со стороны моего рода.» (ВВ, 200).

Из всего сказанного нами в предыдущих главах следует, что каждая деталь в текстах по подчинена задаче создания единого «эффекта». Разумеется, и выбор имени не случаен. Во-первых, таким образом автор (рассказа-признания) хочет показать раздвоение я героя, ведь имя рассказчика практически совпадает с фамилией. Во-вторых, автор тем самым показывает читателю, что его герой не признает собственное подлинное я. То есть уже в заголовке Эдгар По дает понять читателю, что герой – человек, который скрывается за маской (Персоной), отрекаясь от своей истинной сущности.

Автор создает атмосферу двусмысленности и неоднозначности при помощи описания готических замкнутых локусов, в которых происходит

⁶² По, Э. А. Вильям Вильсон // Полное собрание рассказов. / Под ред. А. Елистратова. Москва: "Наука", 1970. — С. 200. (Далее ВВ).

действие новеллы. Впервые герой сталкивается со своим двойником в стенах пансиона, располагавшегося в старом доме времен королевы Елизаветы, где герой проводит несколько лет. Коридоры в здании очень путанные, из-за чего ему с трудом удастся ориентироваться в стенах пансиона. Создается впечатление, что сам дом словно живой организм, а помещения постоянно меняются местами.

Готическое здание школы представлено в рассказе как большой запутанный лабиринт, что лишь усиливает зыбкость общей картины. Ведь в лабиринтах каждый угол похож на сотню других, и ты никогда наверняка не знаешь, какая встреча предстоит тебе за поворотом⁶³. Вспоминая рассказ Эдгара По «Падение дома Ашеров», можно сразу отметить определенное сходство двух домов, где разворачивается действие. Обе истории начинаются с попадания героев в замкнутое пространство. Главный герой «Падения дома Ашеров» оказывается вдали от цивилизации во владениях своего старинного друга Родерига Ашера, а Уильям Уилсон попадает в закрытый пансион, также являющийся отдельным замкнутым миром.

Эдгар По не случайно создает такую гнетущую атмосферу полной изолированности. Герои буквально отрезаны от воздействия внешнего мира. В монографии «Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По» (2009) Александра Уракова говорит о том, что действие в рассказах По зачастую происходит в тесноте готических комнат, ведь там неизбежно происходит столкновение с тем самым объектом⁶⁴. Цитируя самого По, Уракова говорит следующее: «Тесная замкнутость» необходима для «эффекта обособленного события – это имеет силу рамы к картине»⁶⁵.

Второе столкновение с двойником происходит уже в Итоне. Случается это в самый разгар попойки героя и его товарищей. Именно тогда в комнату

⁶³ Уракова. Указ.соч. С. 144.

⁶⁴ Там же. С. 51.

⁶⁵ Там же. С. 58.

входит слуга и сообщает о прибытии некоего человека, который незамедлительно желает видеть рассказчика.

Встреча двух Уилсонов в Итоне было предупреждением. Двойник появился на пике распутства героя, чтобы хотя бы попытаться отрезвить его, заодно продемонстрировав, что от преследования ему не избавиться. Несмотря на то, что встреча произвела на героя сильное впечатление, тревожился он недолго. Вторая неизбежная встреча двух Уилсонов заканчивается для героя сценой унижения и разоблачения. Двойник раскрывает подлый обман Уилсона перед всеми его товарищами, которые прежде считали его «веселым, чистосердечным и щедрым», но никак не жалким бессовестным шулером. Уильям становится изгоем. Его больше не беспокоит происхождение двойника, а лишь мучает сам факт преследования.

Развязка наступает в Риме. на костюмированном балу. Такое место По выбирает не случайно. Ведь бал-маскарад – это то место, где каждый гость под маской скрывает свое истинное лицо. Именно здесь в толпе гостей Уильям вновь слышит столь ненавистный ему шепот. Но на этот раз герой не упускает возможности отомстить своего сопернику. Уилсон тащит своего двойника в холл, где и происходит их стремительный поединок. Уильям Уилсон вонзает шпагу в оппонента, но, если верить рассказчику, на самом деле ранит себя самого. Уилсон стоит перед зеркалом, но в отражении видит не себя, а своего злого двойника, который, истекая кровью, уже не шепотом, как прежде, а громким уверенным голосом произносит: *«Ты победил, и я сдаюсь. Но отныне мертв и ты — мертв для Земли, для Неба, для Надежды! Во мне ты существовал — и убедись по этому облику, по твоему собственному облику, сколь бесповоротно смертью моей ты погубил себя»* (ВВ, 215).

О чем же говорит история, созданная Эдгаром По? На первый взгляд, перед нами, очевидно, история о человеке, который всю жизнь бежал от своей совести. Двойник Уильяма Уилсона – это совесть героя, которая стремилась помочь, наставить его на путь истинный и уберечь от беды. К сожалению, рассказчик так и не смог противостоять своим порокам. Перед читателями

иллюстрация нравственного падения, полного разложения человеческой души. Однако опыт анализа новеллы «Падение дома Ашероу» показал, что в произведениях Эдгара По все не может быть все так однозначно. Особая двойственность «Уильяма Уилсона» требует более глубокого прочтения всех деталей рассказа, равно как и рассмотрения его под другим углом.

4.3. Противоречия в истории Уилсона

Вернемся к началу и вспомним основные перипетии данной новеллы. Главный герой находится на грани гибели и рассказывает читателям о своих страшных злодеяниях, попутно описывая события прожитой им жизни. На протяжении всего повествования Уилсон проклинает себя, каюсь во всем содеянном. Важно понять, в чем заключается великое преступление героя.

Читая о годах обучения героя в школе преподобного мистера Брэнсби, мы не узнаем о каком-либо неуважительном или жестоком поведении Уилсона по отношению к своим однокашникам. Он с детства обладал острым умом и пылким характером, но никогда не проявлял агрессии. Следовательно, он человек, изначально не склонный к жесткости. В таком случае желание Уилсона убить своего двойника кажется нелогичным и странным.

Главным преступлением героя является мошенничество во время игры в экарте во время обучения в университете. Ему почти удалось провернуть хитрый трюк со своей жертвой, Гленденнингом. Однако это шулерство не было хладнокровным расчетом. Уилсон не просто так выбрал себе соперника, он намеренно собирался обыграть однокашника из весьма обеспеченной семьи, а не человека со скромными средствами. *«Я сказал: к моему изумлению. Мои усердные расспросы привели к тому, что я считал Гленденнинга несметно богатым; и сумма, которую он покамест проиграл, хотя и была сама по себе велика, но, по моим предположениям, ее потеря не могла столь серьезно раздосадовать его и уж тем более столь сильно потрясти»* (ВВ, 211).

Таким образом, мы видим, что хоть поступок Уилсона и заслуживает осуждения, герой совершает его не по злобе или из садистских побуждений. Более того, когда Уилсон осознает, что у его оппонента не такое уж крупное состояние, как он изначально предполагал, он смутился и стал колебаться, раздумывая над тем, как следует поступить в данной ситуации. *«Трудно сказать, как бы я повел себя. Плачевное положение моей жертвы повергло всех в растерянность и уныние; и на некоторое время воцарилось глубокое молчание; пока оно длилось, я не мог не почувствовать, как щеки мои пылают под горящими, презрительными взорами менее развращенных из нашей компании»* (ВВ, там же).

Можно предположить, что, если бы двойник не поспешил исполнить «долг чести», Уильям сам бы предложил своему сопернику отменить результаты картежной партии и пересмотреть размер проигрыша.

Последнее нереализованное преступление нашего героя – соблазнение чужой жены. Здесь также есть обстоятельство, смягчающее данный грех. *«Ранее она с бесстыдной доверительностью посвятила меня в тайну своего маскарадного костюма»* (ВВ, 214). Получается, что жена герцога Ди Брольо добровольно согласилась на тайную встречу с Уилсоном, что лишний раз доказывает, что данный поступок – не то преступление, которое должно караться смертью. То же можно сказать и обо всех вышеперечисленных злодеяниях.

Таким образом, можно сделать вывод, что все оскорбления и проклятия, которые произносит Уильям Уилсон в свой адрес, не имеют фактических оснований. В таком случае встает вопрос, способен ли рассказчик объективно оценивать ситуацию, и соответственно можем ли мы доверять словам нарратора.

Ирина Владимировна Головачева в своей статье «From Poe to James via Dostoevsky» («От По до Джеймса через Достоевского») (2021) видит определенную связь между двойником в новелле Эдгара По и вторым Голядкиным в повести Достоевского «Двойник» (1846). Действительно между

двумя историями, которые создавались обособленно друг от друга, можно найти ряд совпадений. На первый взгляд, двойник у Достоевского представляется читателям весьма доброжелательным человеком, чья открытость и общительность сильно контрастирует на фоне Голядкина первого. Однако довольно в скором времени двойник начинает вытеснять своего тезку из всех областей его жизни, чем сильно подрывает моральное состояние и без того подавленного Голядкина. Головачева подмечает, что в обеих историях двойники являются однофамильцами своих оригиналов

Согласно мнению Головачевой, «двойника в «Уильяме Уилсоне» Эдгара По, и двойника в Достоевском, можно рассматривать как проекцию, возникающую в результате подсознательной авторефлексии главных героев»⁶⁶. Во втором Уилсоне заключены те качества, которые отсутствуют у самого Уильяма Уилсона. Двойник, призывающий героя не поддаваться разгульному образу жизни, настойчиво преследует Уилсона повсюду, вплоть до роковой развязки истории.

Головачева выдвигает собственную интерпретацию, согласно которой вся история является *записанным сном*⁶⁷. В тексте можно увидеть некоторые подсказки, которые позволяют найти подтверждение данной теории. «*Разве я воистину жил не во сне?*» – задает себе вопрос главный герой в самом начале новеллы. Многие описания в новелле кажутся туманными и пространными. Например, описание школы, в которой пространство казалось столь нестабильным и запутанным. Если предположить, что мы на самом деле читаем описания сна, путанные коридоры пансиона предстают в совершенно ином свете, выступая как проекции тяжелых воспоминаний Уилсона. Опираясь на когнитивные исследования, Головачева подчеркивает, что сновидения являются смешанным опытом восприятия и созидания⁶⁸. Подобная интерпретация весьма интересна. Исходя из того, что герой

⁶⁶ Golovacheva I. From Poe to James via Dostoevsky //Connections and Influence in the Russian and American Short Story. – 2021. – P. 41.

⁶⁷ Там же. 43.

⁶⁸ Там же.

описывает нам свое сновидение, можно предположить, что Уилсон стремится навести порядок в своих мыслях и прийти к гармонии со своим подавленным вторым я. Подобная форма повествования позволяет Эдгару По создавать фантастические образы, которые не нуждаются в логическом обосновании, так как перед нами история, представленная подсознанием героя.

Однако, что, если предположить, что перед нами не описание сновидения, и второй Уилсон является воплощением авторефлексии самого героя, тогда как такое возможно, что Уилсон первый остался жив? В своей статье Головачева ставит вопрос перед читателями – кто же тогда рассказывает нам эту историю? Кто же такой Второй Уильям Уилсон?

4.4. Кто скрывается под маской Двойника

В статье «Двойник Уильяма Уилсона» (1976) посвященной новелле Эдгара По, Рут Салливан говорит о том, что «высоконравственный» тон повествования и является одной из первых подсказок По относительно истинной личности рассказчика⁶⁹. Двойник заинтересован в том, чтобы казаться читателям и самому Уилсону добрым, праведным и заботливым. Ему важно предстать как личность, которая дает полезные советы и является спасителем заблудшей души главного героя. Это объясняет, почему рассказчик, описывая своего двойника, отзывается о нем с уважением. В самом начале новеллы Уильям Уилсон говорит о том, что напрасно не слушал наставлений своего тайного преследователя. *«И все же, через столько лет, да будет мне позволено воздать ему должное и признать, что я не в силах припомнить ни одного случая, когда предложение моего соперника можно было бы назвать ошибкою или сумасбродством, присущими его незрелым летам и кажущейся неопытностью; и что сегодня я мог бы стать лучше и, следственно, счастливее, когда бы реже отвергал советы, даваемые*

⁶⁹ Sullivan R. Wilson's Double / Sullivan Ruth. // Studies in Romanticism. — 1976. — № 2. — P. 254.

многозначительным шепотом, советы, которые я всем сердцем ненавижу и озлобленно отвергал» (ВВ, 206-207).

В этих словах мы видим сломленного и покорившегося своему мучителю человека. Вспоминая бойкий характер Уильяма Уилсона, подобные признания кажутся еще более странными. Означает ли это, что двойник является не голосом совести и даже не голос разума, а демоном, который в конце концов довел главного героя до самоубийства? Вот что говорит об этом Рут Салливан: *«Усиленный моралистический тон рассказа больше похож на голос суперэго, достаточно убедительный в своем садизме, потому что он замаскирован под исповедь-раскаяние»⁷⁰.*

Я полностью согласна с автором. Текст, написанный Уилсоном совсем не похож на раскаяние. Скорее, здесь видится четко выстроенная речь, в которой очень точно расставлены акценты. Создается впечатление, что кто-то намеренно стремится выставить все произошедшее в определенном выгодном ему свете. С самых первых строк рассказчик стремится вызвать жалость и сочувствие у читателя, говоря об этом напрямую. «Проходя сквозь этот туманный дол, я жажду сочувствия — чуть не сказал: «жалости» — моих ближних. Я желал бы убедить их, что являюсь в известной мере жертвою начал, не подвластных человеческой воле» (ВВ, 200).

Таким образом, можно предположить, что повествование ведется совсем не от лица Уильяма Уилсона, а от лица его злого двойника.

Чтобы подкрепить данную теорию фактами, обратимся к школьным годам главного героя новеллы. Описание пансиона в рассказе производит довольно жуткое впечатление. Дом несуразный, построенный еще во времена королевы Елизаветы, тюремные стены, ворота с острыми железными зубьями, жуткие коридоры, запутанные помещения для занятий. Подобное место больше похоже на тюрьму, чем на школу. Однако главный герой утверждает, что именно там он был счастлив. К подобному признанию можно отнести скептически, ведь Уилсон рос избалованным и сумасбродным ребенком.

⁷⁰ Ibid. P. 256.

Очевидно, что в подобных учебных заведениях правила весьма строги. Больше всего времени занимает учеба; подъем и укладывание в постель происходит по определенному графику – подобный ритм жизни не кажется притягательным ребенку, чьи капризы прежде беспрекословно удовлетворялись. Описанное поведение Уилсона больше походит на поведение жертвы. Вот что главный герой говорит о воздействии на него двойника: *«Я уже не раз говорил об отвратительной снисходительности, которую он напускал на себя, обращая ко мне, и о его нередком и назойливом вмешательстве в мое волеизъявление. Это вмешательство часто приобретало форму бесцеремонных советов, советов, даваемых не в открытую, а намеками или обиняком. Я принимал их с отвращением, крепнувшим по мере того, как я рос»* (ВВ, 206).

В этой речи видно, что двойник оказывает на героя психологическое давление. Постоянные назойливые нашептывания способны довести любого человека до невроза. Более того, герой утверждает, что никто кроме него самого не видит этих отчаянных попыток злого тезки как-то унижить или поддеть его. Все это также способно довести человека до безумия. Ведь никто из окружающих не способен разделить переживания Уильяма Уилсона. Герой оказывается в полной изоляции наедине со своими тревогами и подозрениями.

Все вышесказанное, на наш взгляд, указывает на то, что повествование на самом деле ведется не от лица Уильяма Уилсона, а от лица его двойника.

4.5. Тень Уильяма Уилсона

По вводит читателя в заблуждение с самого начала, искусно используя образ двойника для создания эффекта неопределенности. Э.Ф. Осипова говорит, что По зачастую намеренно пользовался доверием читателей, склонных беспрекословно принимать за истину все, что говорится рассказчиком от первого лица⁷¹. *«С его помощью автор создавал нужный тон*

⁷¹ Осипова. Указ.соч. С.31.

повествования – настроения тоски, отчаяния, состояний крайней подавленности и зарождающегося безумия. Однако По наделял рассказчика и другой функцией – направлять наше внимание по ложному руслу»⁷².

В своей книге «Двойник» (1914) Отто Ранк подробно разобрал происхождение этого феномена. Ранк изучил связи, которые двойник имеет с отражениями в зеркалах, с тенями, с духами-хранителями, с верой в существование души и со страхом смерти. Техника двойника описывается как отражение или двойственность личности персонажа. Фигуру двойника можно анализировать не только с психологической точки зрения, но и как контраст, как особую двойственность фигуры. Издревле первобытные народы верили в то, что благополучие человека напрямую зависит от его тени, потому что она становится вместилищем души⁷³. Отто Ранк считает, что именно страх смерти является причиной появления двойника. Ведь нарциссическое желание человека жить вечно приводит его к стремлению любым способом сохранить свою идентичность в чем-то материальным, но не способным умереть. Таким вместилищем и становится зловещая тень, двойник.

Для того, чтобы показать сложнейшее устройство и возможности человеческой психики, По прибегает к сложной форме повествования. В статье Дж. Мурса «Гигантский парадокс: Уильям Уилсон Эдгара По и теория личности Юнга» (2006) автор говорит о том, что соперничество между Уилсоном и его двойником — это проявление невроза, в котором бессознательное и сознательное борются друг с другом⁷⁴. Бессознательное содержит в себе различные архетипы личности, в том числе «тень» («shadow»). Тень – эта та неотъемлемая часть идентичности человека, которая в свою очередь содержит все нежелательные, отвратительные черты характера, отрицательные импульсы, которые главенствующее сознание

⁷² Там же.

⁷³ Ранк О. Двойник/ Под ред. Е.Д. Зельдиной, В.А. Мазина. – СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 109.

⁷⁴ Moores D. J. " Oh Gigantic Paradox": Poe's " William Wilson" and the Jungian Self //The Edgar Allan Poe Review. – 2006. – Т. 7. – №. 1. – P.34.

находит неуместными. Когда психика человека чувствует угрозу своей целостности, она вынуждена подавлять «тень». Что именно будет принимать та или иная личность за «нежелательную угрозу», напрямую зависит от воспитания. Поэтому если мужчина воспитан там, где больше уважают мужество и силу, его проявление слабости и чувственности станет частью его *тени*⁷⁵. Наличие тени сильно дестабилизирует психическое состояние. Рассказ Эдгара По подтверждает данный психоаналитический тезис.

Тень образуется в процессе формирования идеалов человека. Ребенок с ранних лет, глядя на свое окружение, усваивает, что дозволительно, а что категорически недопустимо. Со временем главенствующее сознание отсекает все ненужное, выбрасывая его в корзину бессознательного. Однако тень продолжает по-прежнему является частью целого Я. Не следует думать, что бессознательное возможно отсечь раз и навсегда. Полностью «запереть» нежелательные аспекты своей личности в глубинах сознания невозможно. *Тень* никогда не перестанет стремиться вырваться наружу и вернуть себе господство.

Психически здоровый человек, имея сформированную целостную идентичность, позволяет потаенным голосам быть услышанными. В неустойчивой психике Уильяма Уилсона поддерживается чувство ложной иллюзорной гегемонии над тенью. Герой отрекается от всего, что не вписывается в его самоопределение. Тень центрального персонажа новеллы составляет как раз та самая совесть, которой Уилсон давал меньше всего свободы для реализации.

Новелла Эдгара По представляет читателям страшную картину, в которой Уильям Уилсон становится убийцей, а читатели невольными свидетелями преступления. Ведь буквально на их глазах происходит двойное убийство: злодеяние совершает не только сам Уилсон, но и его двойник. Уилсон пронзает сопернику грудь рапирой, а персонализированная совесть загоняет Уильяма Уилсона в крайнюю степень безумия, что и доводит его до

⁷⁵ Moores.Ibid.

самоубийства. Это означает, что и главный герой, и его двойник убийцы. История рассказчика является своего рода дискурсивной мезью совести, В «исповеди» двойник выставляет все события в выгодном ему свете. Первый Уильям Уилсон предстает в образе подлеца и пьяницы, который всю свою жизнь только и делал, что предавался запретным наслаждениям. А двойник изображен в исключительно положительном свете, как личность, якобы самоотверженно готовая в любую минуту направить героя на путь истинный.

Первый Уильям Уилсон действует, не осознавая неполноценности своей личности. Продолжая отрекаться от части своей идентичности, он обрекает себя на тяжелую жизнь. Дж. Мурс очень точно выразился по этому поводу: *«Вместо принятия своих противоречивых чувств и примирения со своим внутренним «я», он остается во вражде с самим собой. Он невротик, живущий с иллюзией, что ему под силу отречься от части своих психических особенностей. Оба Уилсона существуют обособленно; они не воспринимают друг друга как отдельную личность»*⁷⁶.

В конце рассказа два голоса наконец сливаются в один. Двойник больше не говорит шепотом, он говорит голосом героя. Таким образом, побеждает более сильная часть личности. Однако победившая сторона личности Уилсона не может существовать самостоятельно, поскольку герой по-прежнему остается без важной стороны своей идентичности. Это и определяет трагический финал рассказа. Даже если смерть героя – это лишь метафора, Уилсон все равно остается психически неполноценным, обреченным на страдания.

4.6. Заключение

В новелле «Уильям Уилсон» Эдгар По также используется прием ненадежного повествования. Автор намеренно вводит читателя в заблуждение с самого начала истории. В речи рассказчика встречается множество

⁷⁶ Moores. Op.cit. P.43.

противоречий, которые указывают на неискренность нарратора. Во-первых, повествование героя крайне эмоционально. Во-вторых, мы наблюдаем ряд противоречий в его словах, которые указывают на неискренность героя, что, в свою очередь, заставляет читателей усомниться в его надежности. Готические аспекты сюжета и описаний позволяют предполагать в том числе и сверхъестественное объяснение странного существования двойника, что добавляет загадочности повествованию.

Очевидно, что у истории есть несколько возможных интерпретаций. Возможно, Уилсон действительно сталкивается с неким зловещим двойником, который преследует героя на протяжении всего повествования. Однако в таком случае концовка выглядит нелогичной, так как герой в итоге убивает себя самого, а не тайного преследователя. Здесь уместно будет вернуться к теории о том, что перед нами описание сновидения Уилсона, а не события, произошедшие *взаправду*. Эта точка зрения позволяет предположить, что все описанные события являются продуктом бессознательного героя. На самом деле, он осознает свою психическую неполноценность и стремится примириться со своим внутренним голосом. Подобная трактовка только усиливает двусмысленность повествования. В новелле видно, что Уилсон и сам не до конца уверен в том, кем же он является на самом деле. Несколько раз за всю историю, он задается вопросом – спит ли он или грезит наяву.

Также можно рассмотреть следующую интерпретацию новеллы: герой страдает от какого-то психического расстройства, из-за чего видит галлюцинации в виде своего двойника. В таком случае, словам рассказчика тем более нельзя доверять, ведь безумец не в состоянии дать объективную оценку действительности. Помимо предыдущих версий можно также предположить, что вся история метафорична и является некой притчей о совести. Однако, как уже было сказано в главе, посвященной эстетической концепции Эдгара По, автору не свойственно прибегать в своих произведениях к нравоучениям. По всегда стремился удивить читателя, вызвать у него сильные эмоции, а не преподнести урок в формате жуткой

истории. В таком случае, можно сделать вывод, что либо вся история является всего лишь вымыслом психически больного человека, либо рассказчик - не тот, за кого себя выдает. В обеих версиях нарратора нельзя считать надежным.

Глава 5. Выводы.

Говоря о феномене ненадежной наррации, мы рассматриваем большое количество теорий и различных интерпретаций, так как данный феномен столь неоднозначен и многогранен, что до сих пор продолжает вызывать споры среди литературоведов. Ненадежность является одной из базовых нарратологических категорий. В своей работе я обратилась к трудам не только Уэйна Бута, основоположника данного феномена, но и многих других литературоведов, посвященных ненадежной наррации. Несмотря на то, что теория Бута несовершенна и имеет некоторое количество изъянов, ее все же не следует исключать из внимания при изучении теоретических аспектов ненадежного повествования. Ненадежный нарратор зачастую характеризуется лживостью, неискренностью и/или психической нестабильностью, в связи с чем оказывается неспособным объективно оценивать происходящее и давать правдивую оценку действительности.

При работе с ненадежной наррацией важно опираться не только на синтаксические знаки, но и на контекст создания произведения, особенности литературного жанра и специфику личности автора. Анализ всех этих аспектов позволяет получить более полную информацию о произведении.

Определение основных аспектов ненадежного повествования, а также изучение различных читательских стратегий при столкновении с данным феноменом, позволило мне выявить и охарактеризовать ненадежных нарраторов в двух новеллах Эдгара Аллана По.

Для того, чтобы произвести более точный анализ произведений была рассмотрена эстетическая концепция «единого эффекта» американского писателя, определены черты, характерные для новелл По – небольшой объем, использование внутренней фокализации, то есть повествование от первого лица, а также акцент на эмоциональности рассказчика. Манера письма Эдгара По зачастую удивляет, пугает, а также вводит в заблуждение. Писатель умело создает атмосферу неоднозначности и двусмысленности. Истории Эдгара По полны неизвестности. Порой отличить реальность от мира фантазий

становится практически невозможным. Эдгар По выстраивает повествовательную линию в своих произведениях таким образом, чтобы произвести на читателя драматический эффект.

Многие рассказчики в произведениях По к концу повествования оказываются неспособны сопротивляться нарастающему безумию, которое впоследствии приводит их к гибели.

В третьей и четвертой главах я проанализировала две новеллы Эдгара По – «Падение дома Ашеров» и «Уильям Уилсон», изложив несколько вариантов толкования обоих рассказов. Детальный анализ образов обоих героев-рассказчиков позволил предложить новые интерпретации. В обеих новеллах нарраторы оказались ненадежными. К данному выводу подводит оценка личности героев, их психического состояния, а также несоответствий в показаниях нарраторов. Эдгар По избрал такую фигуру повествования в этих рассказах с разными целями. В «Падении дома Ашеров» ненадежный рассказчик используется автором для усиления тотального эффекта ускользания, распада реальности, а также, в качестве мощного средства пробуждения читательской рефлексии и управления ею. Данный прием вынуждает читателя не просто созерцать описываемые автором жуткие события, но и сохранять определённую дистанцию.

В «Уильяме Уилсоне» ненадежный нарратор намеренно вводит читателей в заблуждение, искажая факты и представляя ситуацию в выгодном для себя свете. Читателю трудно понять, от чьего лица на самом деле ведется повествование. В зависимости от интерпретации можно сделать разные выводы о смысле произведения. С одной стороны, мы имеем метафорическую притчу о совести, в которой автор обличает пороки главного героя. С другой стороны – историю человека, не способного примириться со своим бессознательным, с тенью, что в итоге приводит к его гибели.

Мы предполагаем, что определить единственно верную трактовку рассказов Эдгара По невозможно, так как, по крайней мере, эти две новеллы

намеренно сделаны им неоднозначными. Таким образом писатель оставляет читателю свободу выбора.

На примере рассказов Эдгара По мы убедились в том, что феномен ненадежной наррации способен принимать разные формы в зависимости от цели, поставленной писателем. Те формы ненадежного повествования, которые мы рассмотрели в данной работе, являются лишь малой, но важной частью из исследованных на данный момент вариантов реализации данного повествовательного приема.

Список литературы

Источники:

1. По, Э. А. Падение дома Ашеров // Полное собрание рассказов. / Под ред. А. Елистратова. Москва: "Наука", 1970. — С. 186-200.
2. По, Э. А. Вильям Вильсон // Полное собрание рассказов. / Под ред. А. Елистратова. Москва: "Наука", 1970. — С. 200-216.
3. Пое, Е. А. "The Fall of the House of Usher" / Е. А. Пое. — Текст: электронный // The Edgar Allan Poe Society of Baltimore: [сайт]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t033.htm> (дата обращения: 24.05.2022).
4. Пое, Е. А. "William Wilson" / Е. А. Пое. — Текст: электронный // The Edgar Allan Poe Society of Baltimore: [сайт]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/tales/wilwila.htm> (дата обращения: 24.05.2022).

Библиография:

1. Апенко Е. «Фигура читателя» в теории творчества Эдгара Аллана По // Литература двух Америк. 2017. № 2. — С. 134-140.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Рипол Классик, 1979.
3. Виноградова, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградова. — Москва.: "Высшая школа", 1971. — С. 240. — Текст: непосредственный.
5. Головачева И. Битва alter ego: от По до Генри Джеймса // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения. /Под ред. С. Фокина и А. Ураковой. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — С. 176-188.

4. Жданова, А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова "Лолита").: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Жданова Анна Владимировна; Самарский государственный университет. — Самара., 2007. — С. 24.
5. Женнет Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 472.
6. Забаева, Е. Ю. Эдгар Аллан По и "старшие" русские поэты-символисты (проблемы рецепции): специальность 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Забаева Елена Юрьевна; Московский городской педагогический университет. — Москва, 2011. — С. 30. — Текст: непосредственный.
7. Ковалёв, Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт [Текст]: Монография. – Л.: Худож. лит., 1984. 1984. – С. 296.
8. Кручевская Г. В. «Образ автора» как организующая категория в комплексных методиках исследования стиля художественного произведения: Методическая разработка по спецкурсу. – Томск: Томский гос. ун-т, 1987. – С. 35.
9. Михина М. В. Эдгар Аллан По, новеллист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. 10.01.05. – М., 1999. – С. 16.
10. Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии //СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2004. — С. 171.
11. По Э. А. Поэтический принцип //Эстетика американского романтизма. – 1977. – С. 132-152.
12. Попова, Д. И. Готический дискурс в художественной прозе Э.А. По: специальность 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья

(литература народов Европы и Америки)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Попова Дарья Игоревна; Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. — Тамбов, 2020. — С. 30. — Текст: непосредственный.

13. Ранк О. Двойник/ Под ред. Е.Д. Зельдиной, В.А. Мазина. – СПб.: Скифия-принт, 2017. — С. 196.

14. Танасейчук А.Б. Эдгар По. Сумрачный гений. М.: Молодая гвардия, 2016.

15. Уракова. А. П. Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По – М.: ИМЛИ РАН, 2009.

16. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 312.

17. Эко У. Роль читателя / У. Эко. — Москва: РГГУ, 2005. — С. 503.

18. Эстетика американского романтизма. Под ред. Овсянникова М.Ф. М.: Искусство, 1977. – С. 463.

19. Ammary S. Poe's " Theory of Omission" and Hemingway's " Unity of Effect" //The Edgar Allan Poe Review. – 2010. – Т. 11. – №. 2. – P. 53-63.

20. Amper S. Untold Story: The Lying Narrator in ‘The Black Cat’// Studies in Short Fiction/ 1992. V. 29:4 (Fall). P. 475–485; Gargano J. ‘The Black Cat’: Perverseness Reconsidered// Texas Studies in Literature and Language/ 1960. 2 (Summer). P. 172-178.

21. Booth W. C., The rhetoric of fiction. – Chicago. University of Chicago Press, 1983.

22. Golovacheva I. From Poe to James via Dostoevsky //Connections and Influence in the Russian and American Short Story. – 2021. – P. 35-47.

23. Gruesser J. C. Madmen and Moonbeams: The Narrator in " The Fall of the House of Usher" //The Edgar Allan Poe Review. – 2004. – P. 80-90.

24. Moores D. J. " Oh Gigantic Paradox": Poe's " William Wilson" and the Jungian Self //The Edgar Allan Poe Review. – 2006. – Т. 7. – №. 1. – P. 31-48.

25. Nünning, A. F. *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration* / A. F. Nünning. — Текст: электронный // OpenEdition Books: [сайт]. — URL: <https://books.openedition.org/puf/r/3950#text> (дата обращения: 24.05.2022).
26. Olson G. *Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators* // *Narrative*. — 2003. — V. 11. — №. 1. — P. 93-109.
27. Pettersson, B. *Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined* / B. Pettersson. — Текст: непосредственный // *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives.*: Nünning, Vera, Berlin, München, Berlin/Boston : De Gruyter, 2015. — P. 109-130.
28. Phelan J. *Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration* — Ithaca and London. Cornell University Press, 2005. P. 236.
29. Pruette L. *A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe* // *The American Journal of Psychology*. — 1920. — Т. 31. — №. 4. — P. 370-402.
30. Rimmon-Kenan, S. *The concept of ambiguity: the example of James* — Chicago and London: University of Chicago Press, 1977. — P. 257.
31. Sullivan R. *Wilson's Double* / Sullivan Ruth. // *Studies in Romanticism*. — 1976. — № 2. — P. 253-263.
32. Vogt, R. *Combining Possible-Worlds Theory And Cognitive Theory: Towards An Explanatory Model For Ironic-Unreliable Narration, Ironic-Unreliable Focalization, Ambiguous-Unreliable And Altered-Unreliable Narration In Literary Fiction* / R. Vogt. — Текст: непосредственный // *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Ed.: Nünning, Vera, Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. — P. 131-154.
33. Weisheng T. *Edgar Allan Poe's Gothic Aesthetics of Things: Rereading "The Fall of the House of Usher"* // *Style*. — 2018. — V. 52. — №. 3. — P. 287-301.