

УДК 821.111(73)

СПЕЦИФИКА МОТИВА «ТАИНСТВЕННОГО» ПОРТРЕТА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.А. ПО

Е.С. РЫЖЕНКОВА

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Н.В. НЕСТЕР)

Рассматриваются новеллы Э.А. По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) «Метценгерштейн» (Metzengerstein, 1832), «Овальный портрет» (The Oval Portrait, 1842). Исследуется специфика мотива «таинственного» портрета в новеллистике американского писателя.

В творчестве Эдгара Алана По тема искусства занимает особое место. «Таинственное», «необычайное», «загадочное» Эдгар По ищет и находит в человеческих чувствах, страстях, пристрастиях, пороках, слабостях. Писатель умело вводит в свои произведения клише европейского романтизма («таинственный» портрет также многократно встречается в его произведениях), привнося новые смыслы, обнажая при помощи тех же мотивов и образов новые проблемы. «Таинственный» портрет у него используется как для изображения противостояния жизни и искусства, так и для исследования новых оттенков человеческих чувств [1, с. 152].

Эдгар По, больше, чем остальные романтики внедрял в произведения готические элементы, которые и создавали непередаваемую атмосферу его новелл. Э. По считал, что необычность является важным ингредиентом красоты, и его работы были часто экзотическими. Его рассказы и стихотворения населены обреченными, погруженными в себя аристократами (По, как многие другие южане хранили верность аристократическим идеалам). Эти мрачные персонажи, казалось, никогда не работали и ни с кем не общались; вместо этого они похоронили себя в темных, ветхих замках, символически украшенных причудливыми ковриками и гардинами, которые закрывают реальный солнечный мир, окна, стены. В спрятанных комнатах находятся древние библиотеки, странные произведения искусства, эклектические восточные предметы¹⁰⁹ (Перевод наш – Е.Р.).

В новелле «Овальный портрет» (The Oval Portrait, 1842) тема портрета является центральной, способствующей раскрытию авторского замысла. Для лучшего понимания новеллы, необходимо обратиться к критическим работам писателя, в частности, к статье «Поэтический принцип» (The Poetic Principle, 1850), в которой Э.А. По изложил концепцию Высшей Красоты: «Есть еще у нас жажда вечная, для утоления которой он не показал нам кристальных ключей. Жажда эта принадлежит бессмертию человеческому. Она – и следствие и признак его неуязвимого существования. Она – стремление мотылька к звезде. Это не просто постижение красоты окружающей, но безумный порыв к красоте горней. Одухотворенные предвидением великолепия по ту сторону могилы, боремся мы, дабы многообразными сочетаниями временных вещей и мыслей обрести частицу того прекрасного, которое состоит, быть может, из того, что принадлежит единой лишь вечности. И когда поэзия или музыка, самое чарующее из всего поэтического, заставляет нас лить слезы, то не от великого наслаждения, как предполагает аббат Гравины, но от некоей нетерпеливой скорби, порожденной нашей неспособностью сейчас, здесь, на земле, познать сполна те божественные и экстаические восторги, на которые стих или музыка дает нам лишь мимолетные и зыбкие намеки. Стремление постичь неземную красоту, это стремление душ соответственного склада и дало миру все, в чем он когда-либо мог постичь и вместе почувствовать поэтическое»¹¹⁰ [3, с. 754].

¹⁰⁹ Poe believed that strangeness was an essential ingredient of beauty, and his writing is often exotic. His stories and poems are populated with doomed, introspective aristocrats (Poe, like many other southerners, cherished an aristocratic ideal). These gloomy characters never seem to work or socialize; instead they bury themselves in dark, moldering castles symbolically decorated with bizarre rugs and draperies that hide the real world of sun, windows, walls, and floors. The hidden rooms reveal ancient libraries, strange art works, and eclectic oriental objects [7, p. 41].

¹¹⁰ An immortal instinct deep within the spirit of man is thus plainly a sense of the beautiful. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abbate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now* wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses. The struggle to apprehend the supernal Loveliness – this struggle, on the part of souls fittingly constituted – has given to the world all that which it (the world) has ever been enabled at once to understand and *to feel* as poetic [6, p. 167].

Таким образом, искусство помогает нам прикоснуться к чему-то неземному, тому, что выше жизни и смерти. Не такой ли восторг испытывает повествователь в новелле «Овальный портрет», когда видит картину: «Здесь воплощается смешение искусства и жизни, которое, как было описано ранее, свойственно портрету. Красочный экфрасис (описание картины), богатый на яркие эпитеты, еще больше подчеркивает пугающую живость и свежесть портрета юной девушки, так поразившего рассказчика: «Портрет, как я уже сказал, изображал юную девушку. Это было всего лишь погрудное изображение, выполненное в так называемой виньеточной манере, во многом напоминающей стиль головок, любимый Салли. Руки, грудь и даже золотистые волосы неприметно растворялись в неясной, но глубокой тени, образующей фон. Рама была овальная, густо позолоченная, покрытая мавританским орнаментом. Как произведение искусства ничто не могло быть прекраснее этого портрета»¹¹¹ [4, с. 186].

Эта картина – олицетворение Высшей Красоты, которую превозносит Э. По, а последнее предложение в описании картины доказывает это: «Как произведение искусства ничто не могло быть прекраснее этого портрета»¹¹² [4, с. 186].

Печальная история картины, следующая за этим вступлением, также в духе Э.А. По. Как пишет писатель в «Философии творчества» (*Philosophy of Composition*, 1846) ничего нет трагичнее, чем смерть молодой красивой женщины: «И тут, ни на миг не упуская из виду цели – безупречности или совершенства во всех отношениях, – я спросил себя: «Изо всех печальных предметов какой, в понятиях всего человечества, самый печальный?». «Смерть», – был очевидный ответ. «И когда, – спросил я, – этот наиболее печальный изо всех предметов наиболее поэтичен?». Из того, что я уже довольно подробно объяснял, очевиден и следующий ответ: «Когда он наиболее тесно связан с прекрасным; следовательно, смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете...»¹¹³ [4, с. 139]. Художник, одержимый созданием своего творения, не замечал, как умирает его возлюбленная: «И не хотел он видеть, что краски, которые он набрасывал на полотно, сбегали с лица той, которая сидела подле него»¹¹⁴ [4, с. 187]. Концовка произведения наталкивает читателя на мысль о том, что искусство выше смерти, искусство ей неподвластно. Оно выше жизни, так как оно и есть сама жизнь. Но в отличие от жизни земной, которая коротка и так быстро угасает, искусство вечно. Портрет молодой девушки, сохранит ее молодость навсегда. Земная, преходящая красота девушки превратилась в Высшую Красоту, незыблемую и божественную [2, с. 189].

В критических работах Э.А. По предвосхищает концепцию «искусства ради искусства» и идеи эстетизма, возводя Красоту в Абсолют. Можно обнаружить явные параллели между новеллой «Овальный портрет» Э.А. По и романом О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», в котором картина также выполняет особую мистическую функцию.

В новеллах Э.А. По неоднократно возвращается к образу оживающих картин. Показательным произведением в этом отношении является новелла «Метценгерштейн» (*Metzengerstein*, 1832).

В центре повествования распря между двумя знатными родами: Метценгерштейнами и Берлифитцингами. Согласно неясной формулировке древнего пророчества («Страшен будет закат высокого имени, когда, подобно всаднику над конем, смертность Метценгерштейн-наместоржествует над бессмертием Берлифитцинга»), Метценгерштейны должны были в конце концов нанести поражение соперничающему роду, хотя и так были выше по статусу и богаче, что немало злило соседей.

Главным героем новеллы выступает молодой барон Метценгерштейн, унаследовавший баснословное состояние от предков и почти сразу же после вступления во владение, начавший творить бесчинства: «Гнусные бесчинства, ужасающее вероломство, неслыханные расправы очень скоро убедили его трепещущих вассалов, что никаким раболепством его не умилостивишь, а совести от него и не жди, и, стало быть, не может быть ни малейшей уверенности, что не попадешь в безжалостные когти местного Калигулы»¹¹⁵ [3, с. 8].

¹¹¹ At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me. With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position [5, p. 130].

¹¹² As a thing of art *nothing could be more admirable than the painting itself* [5, p. 130].

¹¹³ Now, never losing sight of the object supremeliess, or perfection, at all points, I asked myself Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy? «Death» – was the obvious reply. «'And when», I said "is the most melancholy of topics most poetical?». From what I have already explained at some length, the answer, here, also, is obvious – «When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world... [6, p. 195].

¹¹⁴ And he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him [5, p. 132]

¹¹⁵ Shameful debaucheries – flagrant treacheries – unheard-of atrocities – gave his trembling vassals quickly to understand that no servile submission on their part – no punctilios of conscience on his own – were thenceforward to prove any security against the remorseless fangs of a petty Caligula [5, p. 4].

Совершив поджог в конюшнях Берлифитцингов, дабы еще больше насолить врагам, юный баронет сидит в зале с портретами, разглядывая предков. Но вдруг ему на глаза попадает совершенно необычайная картина, которая выглядит достаточно жутко: «Но пока барон прислушивался или старался прислушаться к оглушительному гаму в конюшнях Берлифитцинга или, может быть, замыслил уже какое-нибудь бесчинство поновей и еще отчаянней, взгляд его невзначай обратился к гобелену с изображением огромного коня диковинной масти, принадлежавшего некогда сарацинскому предку враждебного рода. Конь стоял на переднем плане, замерев, как статуя, а чуть поодаль умирал его хозяин, заколотый кинжалом одного из Метценгерштейнов. Когда Фредерик сообразил, наконец, на что невольно, сам собой обратился его рассеянный взгляд, губы его исказила дьявольская гримаса»¹¹⁶ [3, с. 9].

Как во многих произведениях, в которых встречается мотив оживающего портрета, картина овладевает смотрящим на нее, влияет на настроение персонажа, способна вмешиваться в ход событий и внушать персонажу определенные мысли: «Но оцепенение не прошло. Напротив, он и сам не мог понять, что за неодолимая тревога застилает, словно пеленой, все, что он видит и слышит. И нелегко ему было примирить свои дремотные, бессвязные мысли с сознанием, что все это творится с ним не во сне, а наяву. Чем больше присматривался он к этой сцене, тем невероятней казалось, что ему вообще удастся оторвать от нее глаза – так велика была притягательная сила картины»¹¹⁷ [3, с. 9].

Э. По мастерски описывает момент оживания портрета, использует образы потустороннего мира и яркие сравнения и метафоры («глаза пылали кровавым огнем», «зубы как у мертвеца») для описания зловещих изменений в картине: К его неопишуемому изумлению и ужасу, голова коня-великана успела тем временем изменить свое положение. Шея коня, прежде выгнутая дугой, когда он, словно скорбя, склонял голову над простертым телом своего повелителя, теперь вытянулась во всю длину по направлению к барону. Глаза, которых прежде не было видно, смотрели теперь настойчиво, совсем как человеческие, пылая невиданным кровавым огнем, а пасть разъяренной лошади вся ощерилась, скаля жуткие, как у мертвеца, зубы»¹¹⁸ [3, с. 9].

Картина предсказала ужасную судьбу двух родов, подтверждая древнее пророчество: «Едва только он распахнул дверь, ослепительный красный свет, сразу заливший весь зал, отбросил резкую, точно очерченную тень барона прямо на заколыхавшийся гобелен, и он содрогнулся, заметив, что тень его в тот миг, когда он замешкался на пороге, в точности совпала с контуром безжалостного, ликующего убийцы, сразившего сарацина Берлифитцинга»¹¹⁹ [3, с. 10].

Конь на полотне не только оживает, но выходит за рамки картины (такой прием можно увидеть в «Замке Отранто» Г. Уолпола). Вскоре после начала пожара слуги приводят Метценгерштейну огненного скакуна, который не принадлежит ни Метценгерштейнам, ни Берлифитцингам. Слуга сообщает молодому барону, что из зала с картинами исчез кусок гобелена, на котором был изображен конь, а позже господин узнал, что старый Берлифитцингам сгорел в пожаре, спасая лошадей, так как его единственной отрадой была конюшня, но ее уничтожил молодой Метценгерштейн. Реакция барона на такие известия была неожиданна: «С того самого дня беспутного юного барона Фредерика фон Метценгерштейна словно подменили. Правда, его теперешний образ жизни вызывал заметное разочарование многих хитроумных маменек, но еще меньше его новые замашки вязались с понятиями аристократических соседей. Он

¹¹⁶ But as the Baron listened, or affected to listen, to the gradually increasing uproar in the stables of Berlifitzing – or perhaps pondered upon some more novel, some more decided act of audacity – his eyes became unwittingly rivetted to the figure of an enormous, and unnaturally colored horse, represented in the tapestry as belonging to a Saracen ancestor of the family of his rival. The horse itself, in the foreground of the design, stood motionless and statue-like – while farther back, its discomfited rider perished by the dagger of a Metzengerstein. On Frederick's lip arose a fiendish expression, as he became aware of the direction which his glance had, without his consciousness, assumed. [5, p. 4].

¹¹⁷ Yet he did not remove it. On the contrary, he could by no means account for the overwhelming anxiety which appeared falling like a pall upon his senses. It was with difficulty that he reconciled his dreamy and incoherent feelings with the certainty of being awake. The longer he gazed the more absorbing became the spell – the more impossible did it appear that he could ever withdraw his glance from the fascination of that tapestry. But the tumult without becoming suddenly more violent, with a compulsory exertion he diverted his attention to the glare of ruddy light thrown full by the flaming stables upon the windows of the apartment [5, p. 5].

¹¹⁸ The action, however, was but momentary, his gaze returned mechanically to the wall. To his extreme horror and astonishment, the head of the gigantic steed had, in the meantime, altered its position. The neck of the animal, before arched, as if in compassion, over the prostrate body of its lord, was now extended, at full length, in the direction of the Baron. The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his gigantic and disgusting teeth [5, p. 5].

¹¹⁹ Stupefied with terror, the young nobleman tottered to the door. As he threw it open, a flash of red light, streaming far into the chamber, flung his shadow with a clear outline against the quivering tapestry, and he shuddered to perceive that shadow – as he staggered awhile upon the threshold – assuming the exact position, and precisely filling up the contour, of the relentless and triumphant murderer of the Saracen Berlifitzing [5, p. 5].

не показывался за пределами своих владений, и на всем белом свете не было у него теперь ни друга, ни приятеля, если, правда, не считать той непонятной, неукротимой огненно-рыжей лошади, на которой он теперь разъезжал постоянно и которая, единственная, по какому-то загадочному праву именовалась его другом»¹²⁰ [3, с. 11].

Многие обстоятельства, связанные с появлением лошади в замке, можно считать более чем загадочные, если не считать странного отношения барона к этому исполинскому существу: «Были также обстоятельства, которые вкупе с недавними событиями придавали этой мании наездника и невиданной мощи коня какой-то мистический, зловещий смысл. Замерив аккуратнейшим образом скачок лошади, установили, что действительная его длина превосходит самые невероятные предположения людей с самым необузданным воображением настолько, что разница эта просто не укладывается в уме. Да к тому же еще барон держал коня, так и не дав ему ни имени, ни прозвища, а ведь все его лошади до единой носили каждая свою и всегда меткую кличку»¹²¹ [3, с. 12].

Лошадь сгубила графа, исполнив тем самым древнее пророчество. Когда в замке вдруг начался пожар, конь понес графа прямо в пламя: «В дальнем конце длинной аллеи вековых дубов, которая вела из леса к парадному подъезду дворца Метценгерштейн, показался скакун, мчащийся всадника с непокрытой головой и в растерзанной одежде таким бешеным галопом, что за ним не угнаться бы и самому Князю Тьмы. Лошадь несла, уже явно не слушаясь всадника. Искраженное мукой лицо, сведенное судорогой тело говорили о нечеловеческом напряжении всех сил; но кроме одного-единственного короткого вскрика ни звука не сорвалось с истерзанных, искусанных в бессильной ярости губ. Миг – и громкий, настойчивый перестук копыт покрыл рев пламени и завывания ветра; еще мгновение – и скакун единым махом пролетел в ворота и через ров, мелькнул по готовой вот-вот рухнуть дворцовой лестнице и сгинул вместе с всадником в огненном смерче»¹²² [3, с. 13].

Как во многих других новеллах Э.А. По («Падение дома Ашероу»), пейзаж подчеркивает момент кульминации в произведении. Буря чудесным образом проходит, когда огонь поглощает скакуна и всадника: «И сразу же унялась ярость огненной бури, мало-помалу все стихло. Белесое пламя еще облекало саваном здание и, струясь в мирную заоблачную высь, вдруг вспыхнуло, засияло нездешним светом, и тогда тяжело нависшая над зубчатыми стенами туча дыма приняла явственные очертания гигантской фигуры коня»¹²³ [3, с. 13]. Мотив «таинственного» портрета играет ключевую роль в произведении, вокруг картины автор выстраивает фабулу новеллы. Как и в готических романах XIX века, где, собственно, и берет начало мотив «таинственного» портрета, картина выполняет здесь определенную функцию: вмешивается в судьбу персонажа, вершит судьбу, восстанавливает мир между двумя враждующими родами.

Многие рассказы и стихотворения Э.А. По населены обреченными, погруженными в себя аристократами (По, как многие другие южане хранили верность аристократическим идеалам). Эти мрачные персонажи, казалось, никогда не работали и ни с кем не общались; вместо этого они похоронили себя в темных, ветхих замках, символически украшенных причудливыми ковриками и гардинами, которые за-

¹²⁰ These repeated insults were not to be endured by an imperious nobility. Such invitations became less cordial – less frequent – in time they ceased altogether. The widow of the unfortunate Count Berlitzing was even heard to express a hope «that the Baron might be at home when he did not wish to be at home, since he disdained the company of his equals; and ride when he did not wish to ride, since he preferred the society of a horse». This to be sure was a very silly explosion of hereditary pique; and merely proved how singularly unmeaning our sayings are apt to become, when we desire to be unusually energetic [5, p. 7].

¹²¹ There were circumstances, moreover, which coupled with late events, gave an unearthly and portentous character to the mania of the rider, and to the capabilities of the steed. The space passed over in a single leap had been accurately measured, and was found to exceed, by an astounding difference, the wildest expectations of the most imaginative. The Baron, besides, had no particular name for the animal, although all the rest in his collection were distinguished by characteristic appellations [5, p. 9].

¹²² Up the long avenue of aged oaks which led from the forest to the main entrance of the Chateau Metzengerstein, a steed, bearing an unbonneted and disordered rider, was seen leaping with an impetuosity which outstripped the very Demon of the Tempest, and extorted from every stupefied beholder the ejaculation – «horrible». The career of the horseman was indisputably, on his own part, uncontrollable. The agony of his countenance, the convulsive struggle of his frame, gave evidence of superhuman exertion: but no sound, save a solitary shriek, escaped from his lacerated lips, which were bitten through and through in the intensity of terror. One instant, and the clattering of hoofs resounded sharply and shrilly above the roaring of the flames and the shrieking of the winds – another, and, clearing at a single plunge the gate-way and the moat, the steed bounded far up the tottering staircases of the palace, and, with its rider, disappeared amid the whirlwind of chaotic fire [5, p. 11].

¹²³ The fury of the tempest immediately died away, and a dead calm sullenly succeeded. A white flame still enveloped the building like a shroud, and, streaming far away into the quiet atmosphere, shot forth a glare of preternatural light; while a cloud of smoke settled heavily over the battlements in the distinct colossal figure of – a horse [5, p. 11].

крывают реальный солнечный мир, окна, стены. В спрятанных комнатах находятся древние библиотеки, странные произведения искусства, эклектические восточные предметы. На основании вышесказанного можно утверждать, что образы и мотивы из новеллы «Метценгерштейн» являются типичными для творчества писателя.

Мотив «таинственного» портрета Э.А. По в рассматриваемых новеллах трактуется с романтической точки зрения. Так, в «Овальном портрете» на первое место выходит образ художника и творца (как и в «Пророческих портретах» Н. Готорна), но, в отличие от своего соотечественника, Э. По провозглашает в новелле торжество искусства над жизнью. В новелле также присутствуют многие элементы готики (место действия новеллы, использование мотива «таинственного» портрета). Новелла «Метценгерштейн» также наполнена готическими элементами, которые являются особенностью большинства произведений Э.А. По. Мотив оживающей картины, как и во многих готических произведениях, используется для изображения родового проклятия. Предки вмешиваются в жизнь потомков в этой новелле, что типично для готики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боброва, М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века / М.Н. Боброва. – М. : Высш. шк., 1972. – 285 с.
2. Вацуро, В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 544 с.
3. По, Э.А. Стихотворения. Рассказы. Эссе / Э.А. По. – М. : Рипол-классик, 1999. – 832 с.
4. По, Э. Избранное / Э. По ; под ред. Р. Померанцевой. – М. : Худ. лит-ра, 1959. – 343 с.
5. Пое, Е.А. A collection of stories / Е.А. Пое. – New York : A Tor Book, 1992. – 260 p.
6. Пое, Е.А. The works of Edgar Allan Poe: the poems and three essays on poetry / Е.А. Пое. – London : Oxford University Press, 1929. – 580 p.
7. Vanspankeren, K. Outline of American literature / K. Vanspankeren. – New York : U.S. Information Agency, 1994. – 125 p.