

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
В.Я. БРЮСОВА  
Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ  
BRUSOV STATE UNIVERSITY

**БРЮСОВСКИЕ  
ЧТЕНИЯ  
2024**

**ԲՐՅՈՒՍՈՎՅԱՆ  
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ  
2024**

**BRUSOV READINGS  
2024**

**ԵՐԵՎԱՆ – ԵՐԵՎԱՆ – YEREVAN  
2024**

**ШАМИНА В.Б.**

*Институт филологии и межкультурной коммуникации  
Казанского федерального университета*

**ЭДГАР АЛЛАН ПО И ПРОЗА ГЕОРГИЯ ЧУЛКОВА В  
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**Ключевые слова:** *Серебряный век, символизм, влияние, рецепция, перевод.*

Эдгар Аллан По приобрел широкую популярность в России в конце XIX — начале XX вв. Этому в большой степени способствовали русские символисты, многие из которых испытали значительное влияние эстетики американского романтика. В то же время это интересное явление изучено далеко не полно. Одна из первых серьезных работ, касающихся взаимодействия Эдгара По с русской литературой, была написана американским ученым Джоан Гроссман, которая пытается проследить судьбу его произведений в России и влияние, которое он оказал на некоторых русских писателей. Эта лакуна была также существенно заполнена исследованием Е.Ю. Забаевой «Эдгар Аллан По и старшие русские символисты», которая также отмечает, что «вопрос о влиянии американского романтика на русскую литературу исследован в неполной мере и представлен немногочисленными работами» [Забаева 2011:6]. В свою очередь, в своей работе она останавливается на том влиянии, которое Эдгар По оказал на творчество Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Бальмонта и В. Брюсова, продолжая список, предложенный Гроссман.

Большой вклад в изучение того влияния, которое По оказал на представителей Серебряного, внесла монография Т.В. Колчевой «Эдгар По и русский символизм» [Колчева 2012], однако и данное исследование также не исчерпывает интересующего нас вопроса, что вполне понятно, учитывая масштабы творческой личности Эдгара Аллана По и такого

культурного явления, как русский символизм. В частности, очень немногие исследователи обращаются к творчеству Григория Чулкова и того влияния, которое на него оказал американский романтик. Одним из тех, кто это сделал, был А.И. Федута, который в своей статье «И примешь ты смерть от коня своего...» дал сравнительный анализ рассказа «Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова [Федута 2013]. Постараемся более подробно рассмотреть это влияние, однако сначала следует обратиться к культурно-историческому контексту Серебряного века.

Первые переводы произведений Эдгара По появились в России уже в 1840-х гг., сначала в журналах. Первое собрание его сочинений было опубликовано только в 1885 г. Проблема здесь в том, что изначально Эдгар По пришел в русский язык во французских переводах, и именно Константин Бальмонт, один из первых русских символистов, впервые перевел тексты По непосредственно с оригинальных текстов. Хотя влияние Эдгара По определенно прослеживается в произведениях нескольких русских писателей XIX в. (особенно это заметно в произведениях Достоевского), пик его популярности и кульминация его славы в России определенно пришлись на рубеж веков. Это было время, когда ощущение кризиса охватило различные сферы общественной жизни. Больше не было доверия к рациональному мышлению, реальность казалась расплывчатой и мрачной, будущее — неопределенным. В то же время это был период интенсивных философских и религиозных исканий, поиска ценностей, который породил новые формы и идеи в искусстве и литературе, а также новые фигуры, внесшие свой вклад в сокровищницу русской литературы и позволившие говорить о русском культурном ренессансе. Именно русский символизм в наибольшей степени отражал дух того времени. Символисты отвергли грубый натурализм жизнеописаний и отвернулись от социального анализа XIX в. в пользу внутреннего духовного мира индивида. Это часто приводило их к мистицизму и оккультизму. Не имея особой надежды на будущее и не видя способов изменить настоящее, они часто эстетизировали смерть и

страдание, превознося художника как пророка и ясновидца. Они были очень вдохновлены Бодлером, которого считали своим предшественником, и именно благодаря его эссе и переводам многие из них впервые познакомились с Эдгаром По.

Начиная с 1880-х гг., когда появились переводы Бальмонта, «безумный Эдгар», как называл его Александр Блок, стал их союзником, их учителем, их советчиком. Практически все крупные символисты начали переводить Эдгара По, соревнуясь друг с другом и часто критикуя друг друга за то, что он либо неточен в передаче смысла, либо неадекватен оригиналу по форме. Это мы видим в эссе Валерия Брюсова, который вторым после Бальмонта перевел и опубликовал сборник прозы и стихов Эдгара По и который резко критиковал своего предшественника. Разрешить этот спор очень трудно, поскольку в большинстве случаев он касается переводов. Идеальных переводов не бывает, и, хотя один переводчик может преуспеть в одном аспекте, он может потерпеть неудачу в каком-то другом. Что здесь важно, так это то, что едва ли был кто-то из символистов, кто не пробовал свои силы в переводе Эдгара По, часто предлагая свои собственные версии тех же произведений, переведенных другими. Здесь «Ворон», несомненно, занимает первое место; один только Брюсов сделал четыре его перевода. В результате этого По за короткий промежуток времени стал не менее известен в России, чем многие из самих русских символистов. В некотором смысле они также внесли свой вклад в его мировую известность. Общеизвестно, что его поэма «Колокола» приобрела мировое признание после того, как Сергей Рахманинов, русский музыкальный символист, написал свою симфонию на слова этого стихотворения в переводе Бальмонта.

Такой энтузиазм может быть объяснен разными факторами: прежде всего, самой личностью Эдгара По, его образом жизни и даже его пороками, которые, казалось, символизировали антибуржуазный нонконформизм. Бальмонт и Брюсов, оба написавшие биографические очерки о жизни и творчестве Эдгара По, видели в нем символ художника, который никогда не мог быть принят буржуазным обществом и который был обречен

быть отвергнутым широкой публикой, поскольку он сам отвергал ее вкусы и ценности [Бальмонт 1904:49–53; Брюсов 1924:6–9]. «Я не могу предпочесть человека толпы индивидууму» — признавался По [Рое 1983:344]. Символисты рассматривали его как бунтаря, готового и даже желающего опрокинуть все устоявшиеся этические и эстетические нормы и каноны, и это было во многом в духе их собственного поведения и образа жизни. Александр Блок писал о нем: «Эдгар По — воплощение экстаза, планета без орбиты в изумрудном сиянии Люцифера» [Блок 1962:537]. Валерий Брюсов считал, что По открыл декадентам соблазн своего «демона извращенности» [Брюсов 1977:99]. В своем эссе о творчестве Эдгара По под названием «Гений открытый» Константин Бальмонт называет По «величайшим из поэтов-символистов», тем, кто силой своей интуиции приближает нас к «потусторонним мирам», который создал «философскую сказку, гипнотизирующий одновременно и наши чувства, и наш ум», и нес в своем сердце «такую остроту и сложность», что был обречен «страдать глубоко и погибнуть трагически» [Бальмонт 1991:541–545].

Кроме того, было много общего в эстетических взглядах Эдгара По и русских символистов. Все они считали искусство высшей ценностью в жизни. Они верили в магическую силу Слова и поэтому, подобно По, уделяли большое внимание форме и мелодичности языка. Возможно, их требование точности формы было во многом связано с тем, что некоторые из них, подобно По, увлекались математикой (Андрей Белый, Валерий Брюсов), другие — естественными науками (Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов). Федор Сологуб назвал свой собственный метод «математическим символизмом» [Бавин, Семибратова 1993:248] и пытался повсюду находить определенные структурные закономерности. Он сказал, что, если бы он мог начать свою жизнь заново, он стал бы математиком.

Следовательно, все эти художники руководствовались в своем творчестве не только интуицией и воображением, но и строгой логикой. Этот процесс описан в эссе Гумилева «Анатомия стихотворения», которое определенно напоминает

«Философию композиции» Эдгара По. Близость эстетических позиций символистов к позициям Эдгара По может быть убедительно проиллюстрирована простым сравнением некоторых цитат. У Эдгара По мы читаем: «Красота — единственная законная область стихотворения» и «Красота — это атмосфера и суть стихотворения» [По 1983:314–315]. Для символистов Красота — это также «ключ к тайнам Вселенной», который позволяет «проникнуть за пределы познаваемого» [Белый 1994:110–113].

По спорил с теми, кто рассматривал литературу как инструмент дидактики или образования в прямом смысле этого слова:

«Только созерцая красоту, мы находим возможным достичь того приятного подъема, или возбуждения души, которое мы называем Поэтическим чувством и которое так легко отличить от Истины, которая является удовлетворением Разума, или от Страсти, которая является волнением сердца... Из этого никоим образом не следует, что побуждения страсти, или предписания долга, или даже уроки Истины не могут быть введены в стихотворение, причем с пользой, поскольку они могут, между прочим, различными способами служить общим целям произведения: — но истинный художник всегда будет стараться смягчить их, должным образом подчинив той Красоте, которая является атмосферой и истинной сущностью поэзии» [По 1983:331].

Утилитарный, дидактический подход к искусству также был неприемлем для символистов: «Есть много бесполезных вещей — красота, способность любить, мечтать», — пишет Брюсов в своем эссе «Ключи тайн» и продолжает: «Искусство — это откровение. Создание искусства — это приотворение двери в Вечность» [Брюсов 1990:101]. Согласно По, «чистое воображение выбирает либо Красоту, либо уродство» и «диапазон воображения безграничен... Даже из уродств оно создает ту Красоту, которая одновременно является его единственной целью и пробным камнем» [По 1983:331]. В подтверждение своей мысли По цитирует лорда Бэкона: «Нет изысканной красоты без некоторой

странности в пропорциях» [там же]. Эти слова перекликаются с письмом, которое Бальмонт написал Толстому: «люблю уродство, не меньше, чем гармонию» [Бавин, Семибратова 1993:45]. В дальнейшем он развивает эту мысль в знаменитом сонете «Уроды», в котором приветствует все виды уродств в человеке и природе. По говорит о некоей тайне искусства: «Уберите этот элемент неожиданности, новизны, оригинальности — называйте это как хотите, — и все неземное в красоте сразу же пропадет. Мы теряем — мы упускаем неизвестное — расплывчатое — непонятное...» [там же:335]. Это также очень созвучно взглядам символистов. Так, Брюсов пишет: «Искусство начинается там, где художник пытается уяснить себе свои темные тайные чувствования. Для кого все просто, понятно, постижимо, — тот не художник» [Брюсов 1990:101].

Задолго до Ницше По писал: «Музыка — самое чарующее из поэтических настроений», и «возможно, именно в музыке душа наиболее близка к достижению великой цели, ради которой, вдохновленная поэтическим чувством, она борется, — созданию сверхъестественной красоты». [По 1983:330] И далее: «Музыка в ее различных формах метра, ритма и рифмы занимает столь важное место в поэзии» и «Я глубоко восхищен музыкой <...> Музыка — это совершенство души...» [там же:345]. Так же, как и Эдгар По, Андрей Белый, уже находясь под сильным влиянием Ницше, в своем эссе «Символизм как миропонимание» пишет о музыке как корне всех искусств. Он считает, что «символ пробуждает музыку души», он говорит о «словесной инструментовке» поэзии [Белый 1994:249]. Ему вторит Брюсов, который считает, что «символизм старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл» [Брюсов 1990:43]. Эти взгляды разделял Бальмонт, который часто говорил о музыкальных возможностях фразы. Следуя за По, все они экспериментировали с повторами, аллитерациями, ассонантами, используя ритм и размер для создания своего рода гипнотического эффекта.

Темы, образы, мотивы и литературные приемы, введенные Эдгаром По, явно и неявно присутствуют в поэзии Брюсова,

Сологуба, Бунина, Андреева, Белого, Бальмонта, Мережковского, Блока и других символистов. Многие их высказывания о человеческой жизни, любви и смерти поразительно напоминают цитаты из американского писателя. Так, Андрей Белый пишет: «Окружающая жизнь есть не что иное, как слабое отражение борьбы человека с судьбой» [Белый 1994:256]. Вячеслав Иванов: «Жизнь — это цепочка моих двойников, отрицающих друг друга, умерщвляющих один другого... [Бавин, Семибратова 1993:171]. Дмитрий Мережковский считал, что не все в жизни можно объяснить рационально, и особенно человеческую жизнь и веру. Он сам признавал влияние Эдгара По, особенно на его ранние произведения. Бальмонт проявлял живой интерес ко всему непостижимому и таинственному или даже inferнальному, что прослеживается в таких его стихотворениях, как «Голос дьявола», «Колдунья», «Белый ангел» или «Морской дьявол» и некоторых других. Культ смерти создан в стихах Сологуба, который сравнивал жизнь с ночным кошмаром, как в своем стихотворении «Мне страшный сон приснился». Очень близок к нему в этом отношении Гумилев, который в своих ранних стихах пишет о взаимодействии мира живых и мира мертвых, как в стихотворениях «Пещера сна», «За гробом», «Кошмарные видения», «Ужас» и «Смерть». Любовь для них была по большей части трагическим, таинственным, пронзительным чувством, и влюбленные часто обречены расстаться или умереть, как в стихотворениях Брюсова «Перед темной завесой», «Тени», «Во мгле» и «Умереть, умереть, умереть».

Очень часто в поэзии символистов мы сталкиваемся с темой, которую Эдгар По считал самой поэтичной в мире: смерть красивой женщины. Удивительно, но в некоторых случаях мы обнаруживаем поразительное сходство судеб некоторых из этих поэтов с судьбой Эдгара По. Так, Сологуб потерял любимую жену, которая по неизвестной причине покончила с собой, и он оплакивал ее смерть в своих стихотворениях «Унесла мою душу», «Не глядится никто в зеркала» и «Безумное светило бытия». История любви В. Иванова удивительно напоминает рассказ «Морелла» Эдгара По. Его любимая жена умерла молодой, и пять



лет спустя он женился на ее дочери, своей падчерице, в которой увидел перевоплощение своей умершей жены: «Я вижу в ней образ и отражение моей возлюбленной — ее матери. Я боюсь потерять ее так же внезапно, как потерял ее мать» [там же:72]. Восемь лет спустя она тоже умерла. Эта тема стала одной из ключевых в его поэзии этого периода.

Еще более очевидным, пожалуй, является влияние Эдгара По на прозу Серебряного века. Там мы часто сталкиваемся с сюжетами, образами и идеями, сходными с прозой Эдгара По. В своей книге Джоан Гроссман пишет о некоторых рассказах Сологуба, Брюсова и Андреева, которые несут на себе следы этого влияния. Эти имена определенно приходят на ум в первую очередь, когда мы начинаем рассматривать этот вопрос. В своем диссертационном исследовании Е.Ю. Забаева пополняет этот список именами Д. Мережковского, К. Бальмонта и З. Гиппиус. Считаю необходимым добавить сюда по крайней мере еще одно имя — Георгия Чулкова, который не очень хорошо известен широкому российскому читателю, не говоря уже о западных.

Он родился в 1879 г. и умер в 1939 г. в Москве. Учился в Московском университете на историко-филологическом факультете. За участие в студенческом движении был сослан в Сибирь. Он начинал свое творчество с поэзии, но позже писал в основном прозу — опубликовал четыре тома рассказов, один том критических эссе и один том драмы и поэзии. Его особенно интересовали религиозные и философские проблемы, в своих рассказах он исследовал глубины человеческой психологии, и ему не был чужд мистицизм. Он принадлежал к молодому поколению символистов и перенял их поэтические принципы и взгляды, хотя ему не удалось их развить, и, вероятно, поэтому он остался во втором ряду этого движения. Как и многие из них, он был хорошо знаком с творчеством Эдгара По и писал о нем, анализируя влияние, которое По оказал на прозу Леонида Андреева. В своем эссе Чулков пытается сформулировать свое понимание литературного влияния в целом. Он пишет, что истинный гений открывает новые маршруты, по которым позже могут следовать другие художники, иногда даже неосознанно. По его мнению,

Эдгар По был одним из таких пионеров, и «его мелодии, воплощенные в словах», были поглощены мировой литературой в целом. Чулкова в особенности завораживал язык Эдгара По, «эти торжественные повторения образов и заклинаний, эти гипнотизирующие эпитеты, властные слова и стремительный ужас смыкающихся фраз, которые входят одна в другую, как звенья цепи» [Чулков 1905:303–305]. Хотя Чулков не говорит, в какой степени на него самого оказал влияние американский романтик, он косвенно дает нам ключ к пониманию некоторых особенностей его собственного творчества. Наиболее очевидной формой, в которой можно проследить это влияние, безусловно, является близость сюжетов и персонажей. На более тонком уровне мы можем говорить об общем настроении, форме повествования и философских подтекстах.

Общее настроение рассказов Чулкова отчетливо меланхолично — здесь нельзя не вспомнить, что По считал, что «меланхолия <...> является наиболее правомерным из всех поэтических настроений» [По 1983:315]. Как и у По, герои Чулкова всегда осознают некую тайну, скрытую под поверхностью повседневной жизни. Даже в тех случаях, когда действие разворачивается в какой-то конкретной исторической среде, например, в России начала XX в., реальность кажется похожей на сон, а персонажи похожи на лунатиков. «Мы все слепые», — восклицает героиня рассказа «Слепые». Социальные события, такие как война или революция, не конкретизируются и воспринимаются автором и его персонажами как символы враждебного окружения, как в рассказе «Судьба». Его герои, два художника — поэт и живописец — хотят перейти по мосту через реку, чтобы попасть в ту часть города, где живут их любимые дамы. Сначала их останавливают солдаты царской армии, которые не дают им пройти и, грубо обыскав их одежду, отправляют обратно. Позже они натываются на революционеров, которые соорудили баррикаду и преградили им путь домой. Наконец, им некуда идти, и они остаются на баррикаде, когда один из них умирает, произнося слова любви в последние минуты своей жизни медсестре, которую он принимает за свою

возлюбленную. Эта идея иррационального рока, слепого человечества, затерянного в темной враждебности Вселенной, наиболее ясно выражена в его аллегории «Овцы». Здесь автор изображает стадо овец, пробирающееся без пастуха в тумане, движущееся вперед без какого-либо направления, а над ними парят черные ястребы, высматривающие добычу.

Рассказы, которые, на наш взгляд, можно рассматривать как написанные под непосредственным влиянием Эдгара По, — это «Голос из могилы» и «Сестра». В них отчетливо прослеживаются реминисценции из по меньшей мере четырех знаменитых и весьма характерных произведения Эдгара По: «Лигейя», «Морелла», «Падение дома Ашеров» и «Элеонора». Предметом изображения здесь становится любовь и смерть, а также таинственное взаимодействие мира живых с миром мертвых. В обоих случаях это история смерти красивой молодой женщины, страдающей какой-то непостижимой болезнью.

Как и в рассказах Эдгара По, герой Чулкова стремится проникнуть в вечную тайну смерти, используя силу разума, но терпит неудачу, приходя к выводу, что человеческие возможности ограничены. Обе истории рассказываются главным героем, что, как и в рассказах Эдгара По, придает повествованию правдоподобие и обеспечивает глубокое психологическое проникновение во внутренний мир героя. Как и в случае с По, рассказчик анонимен и характеризуется только его собственными признаниями. Историческую обстановку в обеих историях трудно определить, возможно, это рубеж веков, но мы не видим никаких характерных исторических примет, поскольку они не существенны для происходящего. Это также верно почти для всех рассказов Эдгара По, которые обладают качествами аллегорий или притч, а не исторически конкретного повествования. Действие первого рассказа, «Голос из могилы», происходит в Риме, второй, «Сестра», — в старинной русской семейной усадьбе, которая на самом деле имеет много общего с домом Ашеров из одноименного рассказа По. Хотя первая история более топографически конкретна, в обоих случаях действительно важно то, что действие разворачивается в атмосфере старинных

произведений искусства: старинные картины, гобелены, скульптуры, книги — все это создает своеобразное барочное обрамление таинственной истории и придает величие страданиям героев.

В первом рассказе мы встречаем довольно частый у Эдгара По мотив двух женщин, связанных скрытыми узами любви к одному и тому же мужчине. Первая женщина — жена рассказчика Вера. Она гармонична внешне и внутренне; она воплощение любви, терпения, мудрости и всепрощения. Другая, которую Вера и ее муж встречают в старой церкви, — таинственная и inferнальная княгиня Елена (имя тоже выбрано неслучайно, поскольку Елена напоминает нам о Троянской войне, предательстве, нарушении супружеских обязательств и т.д.), сочетающая редкую красоту с некоторой жестокостью, что отражается в ее «двусмысленной улыбке», в которой таилось что-то порочное. А в глазах была предсмертная грусть. Все это озадачивает и очаровывает рассказчика. Следует также упомянуть, что обе героини, как и героиня рассказа «Сестра», обладают высоким интеллектом и поэтому привлекают героя не только чувственно, но и интеллектуально. Это также характерно для большинства женщин Эдгара По. (Например, Лигейя: «ее познания были огромны — обширные области моральных, физических и математических наук» [По 1983:94]). Герой влюбляется в княгиню, хотя и чувствует себя виноватым из-за своего предательства. Это чувство вины становится невыносимым, и в конце концов он решает порвать со своей любовницей. Когда он сообщает ей о своем решении, лицо Елены внезапно становится холодным и жестоким, и она зловеще изрекает: «Так знай же, что ты никогда не соединишься с женою. Никогда!» [Чулков 1994:331]. Таким образом, здесь даже есть знаменитый рефрен из самого известного стихотворения Эдгара По «Ворон» — *nevermore*. В следующий момент Елена снова становится самой собой — нежной, покорной, любящей. Она просит еще о трех свиданиях, и когда он приходит в третий раз, чтобы сказать: «Прощай», он находит ее мертвой. (Ситуация отчасти напоминает рассказ Эдгара По «Свидание»). Затем

наступает кульминация истории, главный конфликт, который заключается не столько в этой любовной интриге, сколько в противостоянии рационального и иррационального. История начинается с размышлений рассказчика о Рене Декарте, который заявил, что может жить столько, сколько захочет, и который верил в неограниченную силу человеческого разума и воли. Это фактически перекликается со словами Лигейи, когда она провозглашает: «Человек не отдает себя ни ангелам, ни смерти полностью, разве что по слабости своей немощной воли» [По 1983:94]. На протяжении всей истории главный герой изо всех сил пытается убедить себя в том, что все во Вселенной поддается рациональному объяснению. Он не меняет своего мнения даже тогда, когда друг принцессы Елены, таинственный венгр с итальянским именем Джемисто, который, по словам рассказчика, выглядит как посмертная маска, как призрак из могилы, демонстрирует свои сверхъестественные способности на спиритическом сеансе. Он даже вызывает призрака с того света. Но главный герой, хотя и признает существование других измерений, населенных демонами, которые могут оказывать непосредственное влияние на нашу жизнь и судьбу, все же настаивает на том, что все эти явления могут быть научно изучены и объяснены. Следует отметить, что и Эдгар По был убежден, что материя и только материя лежит в основе всех явлений во Вселенной, хотя мы, возможно, еще не знаем определенных форм ее трансформации. Когда главный герой видит свою мертвую любовницу, у него возникает ощущение, что на самом деле она не мертва, а находится в состоянии летаргии, и что, сконцентрировав свою волю, он может вернуть ее к жизни (здесь мы снова сталкиваемся с типичной ситуацией для рассказов По). Затем следует упражнение в месмеризме: герой Чулкова, как и герой По, пытается силой своей воли преодолеть границы двух миров, хотя, в отличие от героя По, который погружает своего пациента в состояние летаргии, очень похожее на смерть, главный герой Чулкова пытается сделать обратное и добивается успеха: на мгновение Елена открывает глаза, чтобы сказать: «Ты мой! Ты ведь мой?», а затем закрывает их навсегда.

И с тех пор, когда в минуты страсти он опускается на колени перед своей женой и произносит слова любви, он слышит нежный голос, шепчущий: «Ты мой, ты ведь мой?» Пророчество сбылось; главный герой больше никогда не сможет быть близок со своей женой.

Таким образом, мы можем проследить здесь некоторые очевидные мотивы, присущие произведениям Эдгара По, — его увлечение тайной смерти, его желание понять и дать рациональное объяснение иррациональному, а также соперничество в любви, которое выходит даже за границы земного существования. Двух женщин этой истории можно сравнить с двумя контрастирующими героинями рассказов Эдгара По: Веру, жену, с всепрощающей и понимающей Элеонорой, а Елену — с inferнальной Лигейей, которая приходит заявить о своих правах на своего возлюбленного.

Эти темы, и особенно тема переселения душ, которая так актуальна для рассказов Эдгара По «Морелла», «Элеонора» и «Лигейя», также исследуются в рассказе Чулкова «Сестра». Название этой истории сразу же вызывает в памяти рассказ По «Падение дома Ашеров», и эта аллюзия подтверждается самим сюжетом. Как упоминалось ранее, действие происходит в старинной русской семейной усадьбе, изысканной, но ветшающей, как и дом Ашеров, и заставленной различными предметами искусства. Картины на религиозные сюжеты соседствуют с книгами по философии и мистицизму. Готическая мебель и тонированные окна в некоторых комнатах, по словам автора, способствовали общей атмосфере таинственности. Главный герой, который, как и в предыдущей истории, является ее рассказчиком, чувствует себя окруженным «теньями прошлого <...> которые простирали к нему свои руки, утомленные загробной жизнью, и звали <...> на свои таинственные пути» [Чулков 1994:271].

Рассказчик приезжает в этот дом навестить свою сестру, которую он не видел с детства, так как ее воспитывала их тетя, которая недавно умерла. Он с трудом узнает в стройной девушке с «мудрыми и таинственными глазами» [там же:269] то маленькое

существо, которое помнит из своего детства. Таким образом, с самого начала образ героини ассоциируется с некой загадкой: «мне показалось, что на ней лежит печать какого-то утомления» [там же], а позже главный герой узнает, что она смертельно больна. Разговаривая с ней, он постоянно узнает о каких-то секретах, известных только ей. Она часто говорит о своей умершей тете так, как если бы та была жива, и однажды заявляет, что «того, кто уже есть, может не существовать на земле, но тем не менее бытие его не менее реально, чем жизнь живых» [там же:272]. Очень скоро рассказчик получает некоторое подтверждение этому утверждению, когда ночью видит призрак своей тети, сидящий в ногах его кровати. Он приписывает это галлюцинации, но, по странному совпадению, у его сестры этой же ночью случается сердечный приступ. Когда главный герой приходит в ее комнату, она просит его прочитать письмо, которое написала их тетя перед своей смертью. В нем говорилось: «Я должна предупредить тебя, что ты живешь в седьмой период твоего бытия, и та, которая была некогда твоей невестой, в новом круге — твоя сестра» [там же:274]. Сначала рассказчик не придает этому особого значения, приписывая эти загадочные строки состоянию нервов своей тети и вскоре забывает о них. Но позже он становится очень чувствительным к состоянию здоровья своей сестры, и ему даже не нужно сообщать, когда у нее сердечный приступ. Собственно, такая же чувствительность и острота чувств характерны и для Родерика Ашера. Подобно герою предыдущего рассказа Чулкова, брат концентрирует всю свою волю, чтобы заставить сердце сестры восстановить свой ритм. И точно так же, как в предыдущем рассказе, описывается сцена, очень похожая на гипнотический сеанс у Эдгара По. Рассказчик чувствует, что смерть у ее ног, и только благодаря усилию своей воли он «отстраняет траурную гостью» [там же:275]. Еще одна вещь, которая беспокоит героя, — это его сны. В то время как днем его отношение к сестре абсолютно целомудренное, в своих снах он видит ее обнаженной и желает ее. Наконец, эта неравная борьба со смертью истощает его волю, и он сдается. В этот последний момент, когда он чувствует, что

связь между ними рвется, и он позволяет смерти завладеть своей добычей, его сестра открывает глаза и произносит: «Жених, мой возлюбленный!», а затем закрывает их навсегда. Таким образом, здесь сливаются два основных мотива, знакомых по Эдгару По, — мотив перевоплощения душ и мотив инцеста, который лишь слегка подразумевается в «Падении дома Ашероув», а здесь приобретает большое значение.

Итак, мы видим, что, сознательно или бессознательно, Чулков явно следует пути, проложенному его великим предшественником, как по форме, так и по содержанию. Валерий Брюсов, говоря о поэзии Георгия Чулкова, заметил, что она была бы неплоха, если бы не так сильно напоминала поэзию Бальмонта. То же самое, на мой взгляд, можно было бы сказать и о его рассказах: они были бы очень впечатляющими, если бы не напоминали так сильно рассказы Эдгара По.

Таким образом, из этого краткого обзора различных аспектов, в которых влияние Эдгара По отражается в различных произведениях писателей Серебряного века в России, мы видим, что оно было многогранным, как прямым, так и косвенным. Русские символисты ссылались на него в своих произведениях и отсылали к его творчеству в своей поэзии и прозе. В данном случае мы также можем говорить об определенном типологическом сходстве — настроении, общее мировоззрение Эдгара По, а также его философские и эстетические позиции были очень созвучны духу самого Серебряного века и поэтому порождали сходные мотивы и эстетические формы. И хотя интерес к личности и творчеству Эдгара По в России определенно снизился уже к середине XX в., он по-прежнему остается одним из самых известных американских писателей и, вероятно, по-прежнему более популярен в России, чем в своей собственной стране. Это в первую очередь связано с блестящими переводами и интерпретациями русских символистов, которым действительно удалось создать русского Эдгара По.



## ЛИТЕРАТУРА

- Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов Серебряного века. Библиогр. очерки. М.: Книжная палата, 1993.
- Бальмонт К. Гений открытия // Горные вершины. М.: Гриф, 1904.
- Бальмонт К. Избранное. М.: Правда, 1991.
- Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
- Блок А.А. Собр. сочинений: В 8 тт. М.-Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5.
- Брюсов В.Я. Эдгар По // По Э. Полн. собр. поэм и стихотворений, М.-Л., 1924.
- Брюсов В.Я. Среди стихов 1894–1924. М.: Советский писатель, 1990.
- Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 тт. М.: Худож. лит., 1973–1975. Т. VI. М. 1975.
- Забоева Е.Ю. Эдгар Аллан По и «старшие» русские поэты-символисты: проблемы рецепции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.
- Колчева Т.В. Эдгар По и русский символизм. Тула: Тульский полиграфист, 2012.
- Федута А.И. «И примешь ты смерть от коня своего...» («Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова) // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26).
- Чулков Г. Рецензия на кн.: Третий сборник товарищества «Знание» за 1904 г. // Вопросы жизни. 1905. № 1.
- Чулков Г. Голос из могилы // Новелла Серебряного века. М.: Терра, 1994.
- Чулков Г. Сестра // Новелла Серебряного века. М.: Терра, 1994.
- Рое Е.А. Poetry and Prose. Moscow: Raduga Publishers, 1983.

**VERA SHAMINA — EDGAR ALLAN POE AND THE PROSE OF GEORGY CHULKOV IN THE CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT OF THE SILVER AGE**

The article addresses the main aspects of the impact of Edgar Allan Poe's aesthetics and poetics on the works of Russian symbolists. An important place in the article is occupied by the comparative analysis of the stories of the «younger symbolist» Georgy Chulkov, which reveal a significant influence of the American romanticist and are often disregarded by the researchers of this period.