

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

(Три главы из книги)

Голова Медузы

Если в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром» повествование насыщено элементами научного кода, в «Лигейе» уместно говорить об ориентации героя-повествователя на *поэтический* дискурс: его характеризует умножение метафор, нарастающие каденции и аллитерации. Первый фрагмент рассказа представляет собой образец ритмизированной прозы, что нетрудно увидеть при чтении текста в оригинале:

I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot *now* bring these points to mind, because, in truth, the character of my *beloved*, her *rare learning*, her singular yet *placid* cast of beauty, and the *thrilling* and *enthraling eloquence* of her *low musical language*, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive, that they have been *unnoticed* and *unknown*" [654]¹.

Поэтическая неясность, неопределенность, достигаемая при помощи риторических приемов («не могу припомнить, каким образом, когда и даже где», «*никогда не знал* фамилию той, что была моим другом и моею невестою», «удивляться ли тому, что я совершенно запомнил обстоятельства...?»), венчается метафорическим упоминанием о «зыбкой и туманнокрылой *Аутофет* египетских язычников» (192-93). Метафоры героя-рассказчика, воссоздающего облик леди Лигейи, тоже туманны и усложнены; богатые поэтическими эвфемизмами (пифии – дочери Делоса, смерть – угрюмый Азраил), они требуют расшифровки. Например, фразу: «Негою они (глаза. – А.У.) превосходили и самые исполненные неги газельи глаза в долине Нурджахада» (194) трудно понять без знания контекста – «восточного» романа Фрэнсис Шеридан «История Нурджахада».

¹ В переводе данный эффект в целом теряется: «Сколь ни стараюсь, не могу припомнить, каким образом, когда и даже где именно познакомился я с госпожой Лигейей. С той поры минули годы, и память моя ослабела от многих страданий. Или, быть может, я не могу теперь припомнить эти подробности, ибо, право же, характер моей подруги, ее редкостная ученость, ее неповторимая, но покойная красота и волнующая, покоряющая живость ее тихих, музыкальных речей полонили мое сердце со столь постепенным, но неукоснительным старанием, что остались незамеченными и неузнанными» (192).

Герой-рассказчик, опосредуя образ умершей возлюбленной поэтическими фигурами, устремлен к абсолюту: он жаждет истинного воплощения-воскрешения Лигейи, прорыва за пределы эстетических репрезентаций. Но – парадоксальным образом – само приближение, опосредование, переход от метафоры к метафоре дает рассказчику возможность оставаться субъектом речи и письма, хозяином положения. Имя героини («Лигейя! Лигейя!... одним лишь этим милым именем – Лигейя – я вызываю перед взором моего воображения образ той, кого более нет», 192) – утрачивает референцию к «реальному» объекту, и именно это несовпадение включает в действие сложный механизм знако- и смыслообразования, построения текста.

Как уже отмечалось в предыдущей главе, повествователь использует код идеального при описании Лигейи. Напомним, что лицо героини, «восстановленное» часть за частью в воображении рассказчика, представляет собой воплощенный поэтический идеал. Оно напоминает скульптурный слепок или неподвижную маску; референции к различным эталонам женской красоты и отсутствие изъянов (меток) подчеркивают телесное совершенство. Эффект маски усиливается тем, что рассказчик изображает только *голову* Лигейи, вскользь упомянув о ее высоком росте и худобе: лицо, окруженное кольцами волос, становится главным объектом репрезентации.

В то же время в описании Лигейи есть «элементы», которые представляются избыточными по отношению к безмятежной скульптурности ее облика. Во-первых, это глаза – «безумные», «лучезарные», излучающие ослепительный свет: “the radiant lustre”, “too glorious effulgence” (657). Им приписываются почти магические свойства, связанные их чудесным увеличением в моменты крайней взволнованности, а также с метафизическими способностями героини: «Лишь ее присутствие, ее чтения озарили мне ярким светом многие трансцендентальные тайны, в которые мы были погружены. Без лучезарного сияния ее очей искристые золотые письма стали тусклее сатурнова свинца» (197). Глаза Лигейи (как и язык Вальдемара) должны открыть «дорогу» к знанию, лежащему за гранью интеллектуальных возможностей героя. Не случайно они вызывают и восхищение и ужас, в то время как контраст темноты (писмен) и света (глаз) отсылает к риторике возвышенного. Во-вторых, это ее черные, блестящие, пышные и вьющиеся косы. Образ волос героини, как и глаз, несет дополнительную эмоциональную нагрузку. Еще Хэрри Левин заметил, что их цвет делает Лигейю «смуглой леди» (“dark lady”) Эдгара По², а Лесли Фидлер подчеркивал, что они символизируют «сумасшествие и смерть»³. Наконец, можно согласиться и с феноменологом Дэвидом Хэллибартоном: волосы

² Levin H. The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville. N.Y. and L.: Alfred A. Knopf, 1958. P. 124.

³ Fiedler L. Love and Death in the American Novel. P. 396.

сообщают «воздуху покоя» физически ощущаемую «подвижность» и «живость»⁴; заключают в себе жизненную энергию, которой будет проникнута атмосфера спальни после смерти героини. Застывшая маска лица, ослепляющий взгляд, вьющиеся, змеинообразные волосы – взятые вместе, заставляют вспомнить иконографические изображения Медузы⁵.

Подавляя в пределах своего повествования внутренние переживания Лигейи, герой-рассказчик в то же время моделирует отношения подданного / царицы, ученика / учителя, жреца / божества. Совершенство героини – знак ее недостижимости и отчужденности, намек на сверхчеловеческую, божественную природу. Несмотря на то, что героиня сравнивается со статуей Венеры⁶, в рассказе куда более значимы аллюзии к образу другой античной богини – Афины Паллады. Повествователь то и дело упоминает о мудрости Лигейи, ее способности постигать запредельные и запретные истины. Он говорит о гигантских, невероятных знаниях своей жены: «Я сказал, что не встречал подобных знаний ни у одной женщины – но где существует мужчина, который постиг, и постиг успешно, *все* обширные отрасли моральных, физических и математических наук?» (196) Совершенный интеллект героини – калька с ее идеальной внешности (ср., например: *faultless forehead* [325] – “*have I ever found Ligeia at fault?*” [327]); он не только сверхъестественен, но и ставит ее выше половых дефиниций⁷.

В знаменитой статье «Голова Медузы» Зигмунд Фрейд сближает образ Афины Паллады с мифопоэтическим образом Медузы Горгоны, приписывая им отношения смежности и двойничества⁸. В частности, он пишет о недоступности, асексуальности Афины, которая носит на своем щите отрубленную голову Горгоны. Фрейд опирается на издавна существующую метонимическую близость. Тема щита и ослепляющего взгляда позволяет говорить об устойчивой ассоциативной цепочке: Афина – истина – солнце – Медуза. Смежность Афины и Медузы, взаимозаменяемость «божественного» и «монструозного» в единстве двух этих образов традиционно отмечаются исследователями⁹.

⁴ Halliburton D. E.A. Poe. A Phenomenological View. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1973. P. 212.

⁵ На «медузовы» глаза и волосы Лигейи обращал внимание, насколько нам известно, Аллан Ллойд-Смит (Lloyd-Smith A. *Uncanny American Fiction: Medusa's Face*. N.Y.: St. Martin's Press, 1989. P. 46). Тем не менее, в его работе этот возможный мифологический прообраз героини только намечен и не получил развития.

⁶ У подбородка Лигейи «очертания, что олимпиец Аполлон лишь в сновидении явил Клеомену, сыну афинянина» (194) – очертания подбородка Венеры Милосской.

⁷ «Я сказал, что не встречал подобных знаний ни у одной женщины – но где существует мужчина, который постиг, и постиг успешно, *все* обширные отрасли моральных, физических и математических наук?» (196).

⁸ Freud S. *Sexuality and the Psychology of Love*. N.Y.: Collier, 1963. P. 212-213.

⁹ См., например, влиятельное исследование американского антрополога и историка культуры Томаса Сиеберса. Siebers T. *The Mirror of Medusa*. Berkeley: California Univ. Press, 1983. P. 15-16.

Джейкоб Брайант, автор книги «Новая система, или Анализ античной мифологии» (*A New System, or, An Analysis of Ancient Mythology*, 1774-1776), любимого «пособия» Эдгара По – подчеркивает связь Медузы с солярным культом, а также с мудростью и знанием. «Голова Медузы означает божественную мудрость» (divine wisdom)¹⁰. Герой-рассказчик говорит о восхитительной перспективе, которую открывают перед ним занятия с Лигейей – познания «мудрости, слишком божественной и драгоценной, дабы не быть запретной»: a wisdom too divinely precious not to be forbidden! [657]. Иллюстрация в книге Брайанта – «Голова Медузы» из коллекции ювелирных украшений герцога Мальборского (ок. 1711) – представляет собой барельеф прекрасного лица на щите Афины: классический профиль, вьющиеся волосы и изображение Пегаса на шлеме. Однако было бы некоторой натяжкой, к тому же, не подкрепленной никакими точными свидетельствами, возводить поэтическую логику По к мифологическим архетипам, почерпнутым из Брайанта и подобных источников. Важнее то, что «медузовый» эффект портретных характеристик совершенно независимо встречается в самых различных романтических текстах и отсылает к образу к «красоты Медузы» (*bellezza medusea*), используя термин Марио Праца, как важной составляющей «романтической агонии»¹¹. Ниже мы рассмотрим несколько аспектов этого феномена, необходимых для дальнейшего чтения новеллы По.

Романтическая агония

В романтической одержимости образом Медузы нетрудно увидеть аллюзию к событиям недавнего исторического прошлого – Французской революции и изобретению гильотины. Любопытно замечание Нила Хертца по поводу иконографии французских газет: голова казненного короля, поднятая за волосы, с брызжущими из шеи каплями крови, воспроизводит традиционное изображение головы Медузы¹². Не случайно шлем Персея Антонио Кановы (“*Perseo Trionfante*”, 1797-1801), по предположению Хертца, напоминает фригийский колпак¹³. Приведем пример из английской публицистики первой половины XIX в. В «Блэквудз мэгэзин» следующим образом описывается мертвое тело Мирабо: «Печать смерти сделала еще более ужасающими его массивный и уродливый череп, грубые и отмеченные оспой черты лица, запавшие глазные яблоки, изрытые

¹⁰ Bryant J. *A New System, or, An Analysis of Ancient Mythology: wherein an Attempt is Made to Divest Tradition of Fable; and to Reduce the Truth to its Original Purity ...* In 3 v. V. 1. L.; Printed for T. Payne, P. Elmsley, B. White, and J. Walter, 1775-1776. 2-d ed. P. 483.

¹¹ Praz M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. P. 24-29

¹² Hertz N. *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* N.Y.: Columbia Univ. Press, 1985. P. 189.

¹³ Хертц, развивая идеи Фрейда по преимуществу, видит в фригийском колпаке фаллический образ. Hertz N. *Ibid.* P. 191.

болезнью щеки, растрепанные, стоящие дыбом, как у горгоны, волосы»¹⁴. Сравнение с Горгоной звучит достаточно зловеще; Мирабо объявляется символом революции, ее единственной опорой. В данном фрагменте каждая деталь описания подчеркнута отталкивающая; Мирабо безобразен. Заметим, что и античные изображения Медузы отличаются гротескностью и уродством, представляя «скорее гримасу, чем лицо», акцентируя монструозность как абсолютную инаковость¹⁵; «гуманизация» образа относится уже к новоевропейской изобразительной традиции.

Радикальное отличие романтической «Медузы» от ее предшественниц – в контрастном соединении отталкивающих и прекрасных черт. По словам Праца, ужас как «источник наслаждения» в готической литературе превращается в «элемент прекрасного» у романтиков¹⁶. Эмблема «медузовой красоты» для итальянского историка культуры – знаменитое стихотворение Перси Биши Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее»¹⁷ (“On The Medusa of Leonardo da Vinci”, 1819¹⁸). Голова мертвой Горгоны неподвижно лежит на вершине горы, вызывая восторг и ужас. Ее черты застыли в агонии смерти, но глаза поражают «огнедышащим взглядом»; вместо волос кружатся и сплетаются живые змеи. Змеиные волосы разрезают воздух «затупенными челюстями» (with many a ragged jaw), затягивая в «бесконечный» вихрь своего движения нетопырей. Ужас смерти сочетается с красотой хаоса, головокружительностью бездны; витальность природного начала – с логикой и энергией бреда. «Эта голова казненной женщины со стеклянными очами, эта ужасная и чарующая Медуза будет объектом темной любви (amore tenebroso) романтиков и декадентов на всем протяжении века»¹⁹.

Феномен «медузовой красоты» обусловлен более широкими эстетическими формациями рубежа XVIII-XIX вв.: категория «возвышенного» Берка и Канта приходит на смену классической категории «прекрасного»; «отвратительное», связанное с болезнью, разложением тела и смертью, становится предметом эстетизации²⁰. В то же время поэтическая логика следует логике мифа: это *красота* Медузы была осквернена богами, Афиной и Посейдоном. Мотив «поруганной и разрушенной красоты»

¹⁴ Blackwood's Edinburgh Magazine 62 (Oct., 1847): 418.

¹⁵ Vernant J.-P. Frontality and Monstrosity // The Medusa Reader. Eds. M. Garber and N. Vickers. N.Y.; L.: Routledge, 2003. P. 212.

¹⁶ Praz M. Op. cit.

¹⁷ Шелли П.Б. Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее. Пер. Р. Березкиной // Шелли П.Б. Избр. произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М.: Рипол классик, 1998. С. 60-61.

¹⁸ Shelley P.B. On the Medusa of Leonardo da Vinci // Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelly. Ed. M.W. Shelley, L.: John and Henry L., 1824. P. 139-140.

¹⁹ Ibid. О значении образа Медузы в лирике Шелли см. в: McGann J. The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology // Studies in Romanticism 11 (Winter, 1972): 3-25.

²⁰ Любопытный анализ поэтики отвратительного (disgust) в романтизме см. в: Menninghaus W. Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation. Albany: State Univ. of New York, 2003. P. 123-139.

сопровождает романтическую образность. «Маска» Медузы «надевается» на лицо мертвой девушки в стихотворениях Шелли «Джиневра» (“Ginevra”, 1821) и «Похоронный гимн» (“The Dirge”, 1821). Стекланные глаза Джиневры «как будто над собою смеются мертвым светом без лучей»²¹. Змеи, клубящиеся над мертвой головой, превращаются в могильных червей²²: «И в волосах, что цвет хранят червонца, / Слепые черви будут пировать...»²³. В предисловии к «Ченчи» (“Cenci”, 1820) Шелли описывает портрет Беатриче, созданный Гвидо якобы перед ее казнью: светлые пряди волос падают вокруг шеи; на прекрасном челе, которое вот-вот будет отрублено, лежит печать страдания и смерти²⁴.

Еще один женский образ, наделяемый чертами «медузовой красоты», это, безусловно, La Belle Dame Sans Merci. Сходство с Медузой можно обнаружить в изображении «опасных» или «безжалостных» романтических героинь. К традиционному мотиву «смертоносного» взгляда и змееобразных волос добавляется скульптурность или статуарность – и знак телесного совершенства, и намек на обращение в камень. В «Рунненберге» («Der Runenberg», 1802) Тика «блестящие члены» обнаженного тела демонической лесной женщины сияют, «подобно белому мрамору», тогда как «тяжелые вьющиеся волосы» словно образуют вокруг нее «темное волнистое море»²⁵. Образ волос героини проецируется на окружающее пространство: «Но не вижу ли я перед собой леса, подобные черным волосам»? Узкая тропинка вьется у самой пропасти и заманивает героя в Рунненберг; красота лесной женщины заставляет его оцепенеть; ее магический образ «кипит, как яд, и движется... по всем направлениям»²⁶. Герой «Мраморной статуи» (“Das Marmorbild”, 1819) Эйхендорфа видит в реке (при луне она кажется ему золотистой змеей) статую Венеры. В игре лунного света ее облик временами делается обезображенным;

²¹ Шелли П.Б. Джиневра. Пер. К. Бальмонта // Шелли П.Б. Указ. соч. С. 125.

²² Данная ассоциация связана скорее с библейской, чем с древнегреческой традицией, оказавшей не меньшее влияние на романтическое сознание. В библейской интерпретации червь, как и змей, в библейской традиции связан с адом (где «червь их не умирает», 9 Марк 44). Образ змеиных волос Медузы, таким образом, обогащается новыми коннотациями и смыслами. См. подробнее: Wheeler M. Heaven, Hell and the Victorians. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984. P. 57.

²³ Шелли П.Б. Джиневра // Указ. соч. С.128

²⁴ Шелли П.Б. Ченчи. Пер. К. Бальмонта. // Шелли П.Б. Указ. соч. С. 573-574. Образ страдающей красоты и предсмертной агонии в соединении с медузовой образностью появляется и у Гейне во «Флорентийских ночах» (Florentinische Nächte, 1836): герой-рассказчик приходит навестить умирающую от чахотки возлюбленную. Она неожиданно резко приподнялась с постели так, что «длинные локоны, как вспугнутые золотые змеи, кольцом обвили ей голову». Вся в белом на зеленой софе, возлюбленная напоминает рассказчику белую мраморную статую в зеленой траве, в которую он был влюблен в детстве. Через некоторое время приходит врач и замечает, что спящая больная женщина «похожа на те белые маски, на те гипсовые слепки, с помощью которых мы стремимся сохранить черты умерших». Герой спрашивает врача, нельзя ли сделать такую маску с лица его подруги. В единстве этих двух образов угадывается печальный лик Медузы. Показательно, что мертвящее начало воплощает в себе не героиня, а герой-рассказчик, который, подобно Мидасу, обращает все, чего не коснется, пусть не в металл, но в камень. Избр. проза немецких романтиков. В 2-х т. Т.2. М.: Худ. лит., 1979. С. 347.

²⁵ Немецкая романтическая повесть. М.-Л.: Академия, 1935. С. 193

²⁶ Тик Л. Рунненберг // Немецкая романтическая повесть. М.-Л., 1935. С. 193, 204

мраморный дворец Венеры с ее мраморными же статуями-двойниками превращается в пеструю шипящую змею. Американский исследователь Аллан Ллойд-Гарднер находит «медузовы» черты в описании «роковых» героинь американских романтиков – Мириам Готорна («Мраморный фавн» / *The Marble Fawn*, 1860) и Изабеллы Мелвилла («Пьер» / *Pierre*, 1852). Показательно, что Мириам удваивается своим живописным изображением в облике Клеопатры, «схватывающим ее истинную сущность в зеркале (или щите) искусства», тогда как Изабелла – это «тень Беатриче Ченчи», «героини» Гвидо и Шелли²⁷.

Совершенство лишенного изъянов тела Феодоры в «Шагреновой коже» (*La Peau de chagrin*, 1830-31) Бальзака подчеркивается, по мнению Питера Брукса, его статуарностью: «серебряная статуя»²⁸. Но статуарность – это одновременно олицетворение медузова взгляда, что передано через неподвижность Рафаэля, тайно наблюдающего за раздеванием героини. Растрепанные волосы, о которых Феодора упоминает в разговоре с Жюстиной, еще одна черта, сближающая героиню с Медузой²⁹. Идеальное тело предполагает не только бессердечность, но и асексуальность: «женщина без сердца» – «женщина без пола»³⁰: телесное совершенство, знак абсолютной недоступности, вызывает не столько желание, сколько страх и растерянность. Продолжение этой темы мы встречаем у Бодлера: «безжалостный покой великолепной маски» скрывает бесчувственное чудовище, от прекрасного тела веет могильным холодом.

Мотивы искусства – скульптурной неподвижности или живописного удвоения, сопровождающие образы «Медузы», связывают романтическую версию мифа с важнейшей для эпохи проблемой репрезентации. Впрочем, эту проблему ставит уже само изображение головы Медузы, как это эффектно показал Луи Марен, анализируя знаменитую картину Караваджо (“*Testa di Medusa*”, ок. 1598). Написанная на щите голова Медузы в момент, когда она смотрит на собственное смертоносное отражение в зеркале, подводит нас к пределу репрезентации и в конечном счете «разрушает живопись»; портретист, согласно Марену, всегда «отрубает» голову модели. Обращающий в камень и обращенный на себя взгляд фиксирует сам изобразительный момент, позволяет мгновению застыть в неподвижности. Не менее важно и предложенное Мареном семантическое сближение щита-зеркала Персея с платом Вероники. Портрет Христа не может написать ни один художник, на Медузу нельзя посмотреть не окаменев. В роли

²⁷ Lloyd-Smith A. *Uncanny American Fiction: Medusa's Face*. P. 60.

²⁸ Бальзак О. де. Шагреновая кожа. М.: Худ. лит., 1977. С. 152.

²⁹ Brooks P. *Body Work*. P. 86.

³⁰ *Ibid.* P. 85.

посредника между копией и оригиналом выступает сама поверхность отпечатка или отражения³¹.

Как запечатлеть то, что всегда лежит по ту сторону репрезентации и дано нам лишь в виде отраженной копии? Стоит подчеркнуть, что парадигматическое стихотворение Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее» – это, прежде всего, *экфрасис*, описание живописного полотна – деталь, которую полностью игнорирует Прац. В самом поэтическом тексте нет упоминаний о картине, но есть неявный намек на нее:

Не страхом – красотой непреходящей
Пытливый разум в камень обращен.
(Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone)³².

Если в поэзии Ренессанса взгляд Медузы был условной метафорой “*coup de foudre*”³³, в стихотворении Шелли речь идет, едва ли не с такой же степенью условности и литературной игры, об эстетическом наслаждении. Красота Медузы обращает в камень зрителя (the gazer), однако остается неясным, какого зрителя имеет в виду Шелли: героя греческого мифа или посетителя флорентийской галереи?³⁴ Основной повествовательный уровень стихотворения отсылает к иной, невербальной наррации – изображению мифологической сцены на полотне. Та, в свою очередь, отсылает к мифу – третьему и исходному повествованию. Все они сконцентрированы на визуальном представлении Медузы, на которую мы, тем не менее, не смотрим непосредственно³⁵. Благодаря отношению медиации, мы «видим» Горгону сквозь тройную призму поэзии, живописи и мифа.

В стихотворении Шелли искусство неявно становится щитом Персея, помогающим избежать смертоносного взгляда, делая возможным акт поэтического высказывания. Истинный лик Медузы, недоступный зрительному восприятию и словесному выражению, удастся представить в поэтическом тексте посредством его отраженной копии. Отражение

³¹ Marin L. To Destroy Painting. Trans. M. Hjort. Chic.: Chicago Univ. Press, 1995. Анализу картины Караваджо посвящена II часть книги: “Et in Arcana hoc”. P. 97-183.

³² Шелли П.Б. Медуза Леонардо да Винчи во флорентийской галерее. Пер. Р. Березкиной // Шелли П.Б. Избр. произведения. С. 60-61. Shelley P.B. Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelly. Ed. M.W. Shelley, L.: John and Henry L. Hunt, 1824. P. 139-140

³³ Удар молнии: обычно взгляд возлюбленной ослепляет поэта или обращает его в камень.

³⁴ Подобная двусмысленность возникает прежде всего из-за названия стихотворения. Ее усиливает и то, что Медуза обращает в камень своей красотой не тело «зрителя», как в мифе, а его дух (the gazer's spirit).

³⁵ Не случайно взгляд самой Медузы обращен к небесам, взгляд на нее «распределен» между зрителями драмы – «окаменевшими» посетителями выставки, лениво «сверлящим» глаза Горгоны тритоном, ослепленным злоеющим светом нетопырем³⁵.

отводит опасность смертоносного взгляда, обладая убийственной силой лишь в фигуральном смысле. По мысли Гегеля, искусство, указывая на истину, лежащую вне его, само неизбежно замыкается в мире «наших представлений»³⁶. Техника эстетического опосредования проникнута тоской по откровению. Поэт обречен лишь на томительное приближение к абсолюту, на умножение его копий. Мотив отражения удваивает поэтическую структуру: волосы Медузы превращают окружающее ее пространство в подвижное зеркало. Красота лежит на губах и веках Горгоны, «как тень»; за тенью угадывается иной лик, искаженный мукой и гневом.

Зеркальный щит Персея – искусства, позволяющего «безопасно» лицедреть запретное, – коррелирует с *покровом*, образом, выражающим идею опосредования абсолютного знания или истины. Как аллегорию изиадической истины, лежащей за гранью репрезентации, М.Б. Ямпольский рассматривает романтический образ проступающего сквозь покров солнечного света. Откинуть покров (как и отбросить щит) значит совершить насилие над глазом; познание начинает осмысляться как травматический опыт, понятый «в драматических категориях мильтоновского мифа»³⁷. Знаменитый комментарий Клейста, Арнима и Brentano к картине Каспара Давида Фридриха «Монах на берегу моря» (1810) гласит: «впечатление такое, как если бы на него [холст] смотрел человек, у которого отрезали веки»³⁸. Этот образ отсылает к сюжету о Регуле. Римского полководца ослепили карфагеняне, оставив его на раскаленном солнце с отрезанными веками. Показательно, что Джон Тернер, написавший картину на данный сюжет (“Regulus”, 1828-1837), не просто изображает Регула (его маленькая фигура буквально тонет в лучах света), но и, при помощи световых эффектов, как бы выворачивает глаз наизнанку, заставляет своего зрителя смотреть на полотно так, как смотрел бы на солнце ослепленный полководец³⁹.

Подобные живописные эксперименты указывают на предел физических возможностей зрения, намекая в то же время на возможность «чистой репрезентации», не опосредованного видения, к которому – в суицидальном порыве – неизменно устремлено романтическое воображение. В «Маргиналии» По (собрании суждений, коротких размышлений и наблюдений) есть одна, часто цитируемая заметка (LXXXVI):

³⁶ Гегель В. Введение в лекции по эстетике // Гегель В. Соч.: М., Государственное Социо-экономическое изд-во, 1938, В XIV т.Т. XII. С. 10. Отражение медузы щите Персея и гегелевскую интерпретацию искусства сопоставляет, например, Джонатан Содэй: Sawday J. The Body Eblazoned. Dissection and Human Body in Renaissance Culture. L.: Routledge, 1995.

³⁷ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. С. 56.

³⁸ Там же. Оригинальный текст см. в изд.: Kleist Von H., Brentano C., Arnim Von A. Verschiedene Empfindungen voreiner Seelandschaft von Friedrich, vorauf ein Kapuziner // Meine süße Augenweide. Dichter über Maler und Malerei, Berlin, 1977: 277.

³⁹ См.: Paulson R. Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses // Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities. Eds. K. Kroeber and W. Walling. N.H. and L.: Yale Univ. Press, 1978. P. 172.

Если бы меня попросили определить, очень кратко, что такое «Искусство», я назвал бы его «воспроизведением того, что Чувства воспринимают в Природе через покров души». Простое подражание тому, что *есть* Природа, – хотя бы точное, не дает никакому человеку права называться священным именем «Художник». Деннерт не был художником. Виноградные листья Зевскиса были не художественными – таковыми они были лишь в птичьих глазах, и даже занавес Парразия не мог скрыть здесь недостатков гения. Я сказал «*покров*» души. Нечто в этом роде, по-видимому, составляет в Искусстве необходимость. Мы можем в любую минуту удвоить истинную красоту настоящего ландшафта, – полужакрыв наши глаза, в то время как мы на него смотрим. Обнаженные чувства иногда видят слишком мало – но затем *всегда* они видят слишком много⁴⁰.

Исследователи традиционно обращают внимание на метафору «покрова» души и удвоенного видения, без сомнения, важную для понимания эстетической теории и практики По. Однако заключительная и самая загадочная в приведенном фрагменте фраза (“The naked senses sometimes see too little – but then *always* they see too much”)⁴¹ обычно остается незамеченной. Однако именно она заставляет перечитать заметку заново. Искусство, в интерпретации По, представляет собой «меру», неким образом достижимое «равновесие». Его нарушение грозит не только умалением (плоскостью, банальностью, нехудожественным видением), но и прибавлением: искусство становится чем-то большим, чем оно само, переступает собственный предел. Герой «Лигейи» По, подчеркнем еще раз, движим двумя противоречивыми чувствами. Он хочет сохранить равновесие, оставаясь в области искусства, и в то же время стремится выйти за эти границы. Эта противоречивость во многом определяет специфику его дискурса.

Возвращаясь в контексте всего изложенного к новелле По, стоит выделить два принципиальных для нас момента. “Bellezza medusea” заявляет о себе не только на уровне «портретных» характеристик (глаза – волосы – лицо), но и «воплощается» в самой структуре повествования. Текст производит «эффект Медузы», говоря словами Марена, – эффект (само)разрушения, коллапса, абсолютизируя романтическую проблему репрезентации.

Отбросив «щит Персея»

«Медузовы» черты Лигейи – воплощенного идеала поэтической Красоты – словно предвосхищают поворот сюжета рассказа в сторону «жуткого». «В пьесе много Безумья, больше Грехов, / И Страх направляет сюжет!» (199) – как сказано в стихотворении,

⁴⁰ По Э. Избр. в 2-х т. Т.2. С. 545.

⁴¹ Poe E.A. Marginalia // Poe E.A. Essays and Reviews. P. 1458.

которое Лигейя пишет на смертном одре. В стихотворении речь идет о смерти как о Черве-победителе, пожирающем мимов. Червь ползет извиваясь: “A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude! / It writhes! – it writhes!...” [659]. Извивания Червя олицетворяют как агонию, смертные корчи, так и отвратительную живость движений, способность вползать и выползать, складываться в бесчисленные кольца... Рассказчик говорит о неистовом духе Лигейи, извивающимся в конвульсиях (“amid the most convulsive writhings of her fierce spirit”, 658), о «безумной жажде жизни, столь стремительно покидавшей ее» (198).

После ее смерти убитый горем герой уединяется в полуразрушенном аббатстве в северной Англии, которое он убирает по собственному вкусу. Интерьер брачного чертога, предназначенный для его новой жены, леди Ровены Тревенион из Тремейна, поражает не только своим мрачным обликом и сходством с «портретом» леди Лигейи, но и подчеркнутой статичностью: гигантские саркофаги, «ставшие вечными изваяниями» (201), низкое ложе из тяжелого эбена, массивные канделябры и пр. Можно сказать, что комната становится слепком с внешнего облика Лигейи – или, точнее, слепком слепка. Чем статичнее предметы интерьера, тем сильнее ощущается динамика атмосферы, в первую очередь – змеобразности заполняющих комнату артефактов.

В интерьере спальни своеобразным искусственным двойником «Червя-победителя» становится светильник, из многочисленных отверстий которого непрерывно выскальзывают (“writhed in and out”, 661) со змеиной живостью (“a serpent vitality”, 661) многоцветные огни. В критике не раз высказывалось мнение о том, что светильник, это «зашифрованный» образ Червя и фаллоса, подчеркивающий эротизм смерти, ее уподобление сексуальному вторжению⁴². По едва ли не перегружает свой текст (или, точнее, подтекст) символическими коннотациями образа Червя-змеи. Червь символизирует смерть, порок, скверну – и одновременно жизнь и живость (“vitality”). В одном образном ряду со змеевидным светильником – лоза, обвивающая решетку окна и карабкающаяся по стенам башни.

(Змеиная) «живость» атмосферы создается в комнате целым рядом искусственных эффектов, начиная от вьющейся лозы и скользящих огней и заканчивая меняющимися фигурами на драпировках. К искусственным эффектам добавляется, однако, нечто такое, что выходит из-под контроля героя: сверхъестественная подвижность спальни на грани

⁴² Bell M.D. The Development of American Romance. P. 107.

«реального» и «кажущегося», яви и бреда. Спальня представляет собой единую «змеящуюся поверхность»⁴³, порождающую фантомы и движущую сюжет.

Умиравшая Ровена говорит о «странных движениях за драпировками» (203). Это «едва уследимые изменения арабесок» и «почти неслышные вздохи» (203). Комната «дышит» и «шевелится» в бреду Ровены. Рассказчик видит тень в самой середине светового круга, отбрасываемого светильником. Тотчас вслед за видением рассказчика в бокал английской леди падают «большие капли сверкающей жидкости рубинового цвета» (204). Эта жидкость – яд, убивающий Ровену. Цвет яда вновь отсылает к образу Червя-победителя: “A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude!”.

Ровена умирает. Герой-рассказчик созерцает мертвое тело, на которое он проецирует образ Лигейи. Героиня напоминает первую супругу героя хотя бы потому, что ее тело повито саваном, бледно и неподвижно. Тело Ровены становится идеальным означающим: его статуарная, законченная и вместе с тем безличная форма соотносится с обликом Лигейи через образ идеальной, «красивой» смерти. Ситуация наблюдения во «второй части» новеллы принципиально отличается от «удобной» позиции, которую наблюдатель занимал в первой части (воспоминание Лигейи и воспроизведение ее телесного образа). Теперь это не столько наблюдение, сколько бдение над мертвой (deathwatch) – сюжетная модель готических текстов, непременно предполагающая появление призрака или оживление трупа. Не удивительно, что в полночь, традиционный час для «жуткого» события, тело мертвой Ровены оживает. Герой слышит тихий звук, исходящий со смертного ложа: «Я напряг зрение, пытаюсь заметить, не шевельнется ли труп – но ничего не увидел... Я настойчиво и неотрывно смотрел на тело» (205).

Наконец, наблюдатель замечает, как на щеках и «вдоль опавших жилок на веках умершей» появляется «очень бледный и едва заметный румянец» (205). Мельчайшая деталь говорит об особо пристальном и максимально приближенном зрении. Героя сковывает ужас, он ощущает, что его сердце не бьется, а члены окоченели. Ему возвращает самообладание мысль о том, что они «поспешили с приготовлениями – что Ровена еще жива» (205). Тем не менее, несмотря на все усилия «возвратить дух, парящий поблизости», тело впадает в прежнее состояние: «Румянец сошел с ланит и век... поверхность тела стала омерзительно липкой и холодной; и наступило обычное окоченение» (205). Герой «с содроганием» откидывается на тахту, чтобы вновь «страстно грезить наяву о Лигейе» (205).

⁴³ Из стихотворения П.Б. Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее»: «В змеящейся поверхности резной / Горит греха слепое наваждение» // Шелли П.Б. Указ. соч. С. 60.

Через час опять услышав звук со стороны эбенового ложа, герой-рассказчик вынужден возобновить свое пристальное наблюдение за телом. «...Я увидел – отчетливо увидел – что уста затрепетали. Через минуту они расслабились и открыли яркую полосу жемчужных зубов... Румянец рдел кое-где на лбу, на щеках, на шее» (205-206). По логике развития кошмара последующее погружение трупа в смерть становится еще более ужасным, чем предыдущее: тело «посинело, окоченело, линии его расплылись – оно приобрело все отвратительные признаки многодневных насельников могилы» (206).

Тело меняет свою форму: оно разлагается буквально под руками героя, почти как в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром»: «Я растирал и омывал виски и руки, не забывал ничего, что мог бы подсказать опыт и основательное чтение медицинских книг. Но тщетно. Внезапно румянец исчез, пульс прекратился, губы по-мертвому опали... линии... расплылись» (206)) – и тем не менее, каждый раз возвращается к своему исходному состоянию. Тело Ровены то оживает, то вновь становится мертвым. «Страшная живость» комнаты, таким образом, сообщается трупу и делает рассказчика участником «кошмарной драмы оживления» (206). Движение борется с неподвижностью, красота с безобразием. Тело словно меняет кожу – живую на мертвую, и наоборот.

«Ужасная гримаса» разрушает иллюзию прекрасной смерти: «Уста вдвойне сморщились и поджалась в ужасной гримасе смерти» (205). Маска мертвой Ровены последовательно искажает идеальный слепок с лица Лигейи. Или, точнее, то темное, хаотическое, змеиное начало, присущее медузову образу Лигейи, в конечном счете индуцируя как «живость» комнаты, так и «безумную перемену» (206) мертвого тела, создает образ красоты, поруганной и очерненной. Можно предположить, что По и здесь обыгрывает мифологическую параллель: Афина – Медуза. Согласно мифу, Афина наказала оскверненную в храме Медузу, сделав безобразным ее лицо⁴⁴; когда Афина играла на флейте, черты ее собственного лица исказились настолько, что стали напоминать маску Горгоны, и она с отвращением бросила инструмент. Но флейта была изначально придумана самой богиней для имитации неизвестного звука – шипения змей на отрубленной голове Медузы⁴⁵.

Наблюдатель уже не способен контролировать происходящее, тело ускользает из-под его власти. Событие происходит как повторение одного и того же: звук с одра – признаки жизни на поверхности тела – омертвление и разложение. Механически

⁴⁴ Овидий. *Метаморфозы*. М.: Худ. лит., 1977. С. 123.

⁴⁵ Пиндар. *Пифийские песни*, XII («Горгона») // Пиндар, Вакхилид. *Оды, фрагменты*. М.: Наука, 1980. С. 115.

повторяющиеся или, точнее, маятниковые метаморфозы тела подчиняют себе ритм рассказа:

Так прошел час, когда (возможно ли?) второй раз в мое сознание проник неясный звук, идущий со стороны эбенового ложа... И вновь погрузился я в грезы о Лигейе – и вновь (удивительно ли, что я дрожу, пока пишу все это?) *вновь* до ушей моих донеслось тихое рыдание со стороны эбенового ложа... Но к чему излагать в подробностях все несказанные ужасы той ночи? К чему задерживаться на рассказе о том, как, время от времени, почти до той поры, когда забрезжила заря, повторялась кошмарная драма оживления... Нет, поспешу к развязке.

Тело Ровены, наконец, изменяет не только свое физиологическое состояние (смерть на жизнь), но и облик. Труп встает с одра, и герой судорожно перебирает части лица ожившей: рот – щеки – подбородок.

Повязки туго обтягивали рот – но, быть может, то не был рот живой леди Ровены? А щеки – розы цвели на них, словно в полдень ее жизни – да, в самом деле, это могли быть щеки леди Ровены. И подбородок с ямочками, совсем как у здоровой, разве это не мог быть ее подбородок? (207).

Узнавание приходит по мере того, как героиня срывает с себя саван (скидывает покров):

Она отшатнулась при моем касании и откинула размотанную ужасную ткань, скрывавшую ей голову, и в подвижном воздухе покоя заструились потоки длинных, разметанных волос; *они были чернее, чем вороново крыло полуночи!* И тогда медленно отверзлись *очи* стоявшей предо мною (207).

На протяжении своего рассказа герой тщетно пытался вспомнить выражение глаз Лигейи, находясь «на самой грани припоминания» (195). Он был занят поиском аналогий этого выражения, среди которых – порхание бабочки (символ глаза), буйный рост лозы, стремительное течение потока, звучание струн. Взгляд Лигейи, опасный, если смотреть в упор, словно рассеялся в «материальном мире» (195). Выражение глаз героини непрерывно *ускользало* (отсюда – образ лозы и водного потока) от рассказчика, однако это ускользание (умножение метафор) давало ему возможность продолжать рассказ. Повествование «Лигейи» обрывается в тот момент, когда взгляды героев встречаются, и герою остается только закричать: “shriek aloud” [666]: «По крайней мере в этом... я

никогда – я никогда не ошибусь – это черные, томные, безумные очи – моей потерянной любви – госпожи – ГОСПОЖИ ЛИГЕЙИ» (207).

Встреча с «Медузой» – реализация желаний художника и его сверхчеловеческой потенции – влечет за собой обрыв речи, выход за пределы смысла и языка. Постигание истины грозит обернуться потерей голоса, рассудка или жизни. Романтики, и в их числе По, понимали, что сверхзадача искусства – открытие, или откровение абсолюта – достижима только ценой отречения от искусства как такового, в частности, от слова, выражающего визуальное и воображаемое. Обладая щитом как своего рода знаком символической власти над Горгоной, никто, тем не менее, не застрахован от искушения его отбросить.

Финал «Лигейи» еще в большей степени, чем финал «Правды о том, что случилось с мистером Вальдемаром», производит эффект визуальной травмы, зрительной катастрофы. Лигейя с самого начала рассказа была представлена в контексте своего отсутствия; ее тело комбинировалось и конструировалось из поэтических метафор, образов и реминисценций, опосредовалось через артефакты спальни и, наконец, через другое тело. Встреча лицом к лицу с предметом своих желаний, утраченным и вновь обретенным, приводит к неизбежному крушению стратегий героя по его объективации и фетишизации, а также риторических приемов, позволяющих продолжить рассказывание. Мотив смертоносного (дурного, злого) глаза или сглаза, ослепления – еще одна, наряду с распадом тела, оживлением трупа, популярная тема из реквизита готической литературы. Правда, По не столько непосредственно использует данный мотив, сколько эффектно воспроизводит его в дискурсивном плане рассказа: взгляд Лигейи-«Медузы» не убивает героя, но лишает его дара речи, обрывает повествование.