

Г. Л. Боград

ДОСТОЕВСКИЙ И ЭДГАР АЛЛАН ПО

На совпадение мыслей и литературных приемов в творчестве Достоевского и Э. А. По исследователи обращали внимание неоднократно.¹ И дело не только в том, что оба писателя начинали литературную деятельность почти одновременно, но что обратила внимание Мария Виднэс², и не только в том, что истоки их романтизма скрывались, в первую очередь, в готических романах. Эти писатели-мистики были близки между собой по мироощущению и интересам. В частности, интересовались психическим состоянием человека, тем, что было скрыто в тайниках его души; оба интересовались френологией и боялись быть жертвами летаргии. Интерес к изучению психологии человека порождал интерес к изучению оттенков его поведения в различных условиях. Предлагаемые в их литературных произведениях обстоятельства выглядели порой актуальными, так как многие из них опирались на газетные сообщения: «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже» Э. По или основа романа «Бесы», «Кроткая» Достоевского.

Андрей Белый писал о Достоевском: «Все как-то странно переплетено в нем, резко подчеркнуто: спокойное наблюдение жизни, знание человеческой души и самая неудержимая фантастика. Некоторые сцены его реальных романов напоминают Гофмана и Эдгара По, другие — скорее протокольная газетная хроника человеческих падений; но здесь же, в грязненьких трактирчиках, среди убийц, сумасшедших и проституток начинают разыгрываться пророческие сцены, напоминающие „Апокалипсис“»³.

О своем восхищении романтиком Гофманом Достоевский сообщал в письмах брату еще в 1840-х гг. Упоминание же имени Э. По Достоевским впервые находим в редакционном предисловии к публикации «Три рас-

¹ В 1906 году, то есть 100 лет тому назад, Александр Блок писал: «Повлияв на поэзию Бодлэра, Маллармэ, Россетти, — Эдгар По имеет, кроме того, отношение к нескольким широкому руслам литературы XIX века. Ему родственны и Жюль Верн, и Уэльс, и иные английские юмористы, и такие утонченные стилисты, как Обри Бердслей с его рисунками и новеллами, и, наконец, наш Достоевский» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962, Т. 5. С. 617. Наиболее подробно сходство художественного метода Э. По и русских писателей, в частности Достоевского, прослеживается в книге Джоан Делани Гроссман (Grossman J. D. *Edgar Allan Poe in Russia A Study in Legend and Literary influence*. Wurzburg, 1973). К изучению особенностей художественного метода обоих писателей обращались в разное время К. Д. Бальмонт, Л. П. Гроссман, Р. Г. Назиров, В. Астров, Р. Л. Джексон, Ч. Е. Песседж, Е. А. Робинсон, Марк Кенада, Роман Якобсон и другие исследователи.

² Виднэс М. Достоевский и Эдгар Аллан По // *Scando-Slavica*. 1968. Т. 14. Р. 21

³ Белый, Андрей. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 149–150.

сказа Эдгара Поэ» в № 1 журнала «Время» за 1861 г. Речь шла о рассказах «Сердце-обличитель», «Черный кот» и «Черт в ратуше»⁴ в переводе Д. Михаловского.

К этому моменту с конца 1850-х гг. американский поэт и новеллист, благодаря переводам его произведений на французский язык Шарлем Бодлером, становится известным в Европе. Наибольшее количество рассказов По в переводе с французского начинает появляться в русских журналах во второй половине 1850-х гг.

Стоит подчеркнуть, что предисловие к рассказам Э. По официально считалось редакционным в журнале «Время». Редакция же, желая привлечь подписчиков, заявляла о своих художественных вкусах и принципах. Не случайно Достоевский позже писал о своем романе «Униженные и оскорбленные», который начал печатать там же и тогда же: «Начинавшемуся журналу, успех которого был мне дороже всего, нужен был роман, и я предложил роман в четырех частях» (20; 133).

В марте того же 1861 г. в том же журнале «Время» также впервые в России на русском языке была напечатана повесть Э. По «Похождения Артура Гордона Пейма» (иначе: «Похождения Артура Гордона Пима»). Таким образом, журнал братьев Достоевских с самого начала своего существования, опубликовав четыре произведения Э. По, оказывает особое внимание творчеству американского писателя.

В предисловии к трем рассказам Э. По Достоевский дал необычайно глубокую характеристику творчества американского писателя, отмечая прежде всего его большой талант. Он указал, что за внешней фантастичностью в рассказах По все происходящее соответствует действительности в отличие от фантастичности Гофмана, который более похож на идеалиста и ищет свой идеал вне земного.

Достоевский обращает внимание на то, что По «почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с <...> силою проницательности, с <...> поражающею верностью рассказывает <...> о состоянии души этого человека!» (19; 88).

Необычная черта, по мнению Достоевского, отличает По от других писателей и составляет его особенность — это сила воображения, а в ней особая сила — сила подробностей. Как известно, описанию подробностей Достоевский придавал большое значение. «...В повестях Поэ, — пишет автор предисловия, — вы до такой степени видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно или еще никогда не случилось на свете» (19; 89). Здесь Достоевский ссылается на рассказ По о полете на луну, где прослеживается этот полет час за часом, о перелете на воздушном шаре из Европы в Америку через Атлантический океан, где описанные подробности и якобы

⁴ «The Tell-Tale Heart», «The Black Cat», «The Devil in the Belfry».

случайные факты создавали полное ощущение действительно происходящего. В результате рассказ вначале был принят как объявление о реальной сенсации.

Обращает на себя внимание тот факт, что Достоевского привлекают в творчестве Э. По именно те черты, которые были характерны для него самого: прежде всего «фантастический реализм», описание состояния души человека, поставленного в необычное положение, мастерство детализации при описании и создание видимости документальной точности (с указанием на состояние погоды, количество шагов, ступеней, суток, часов, минут). Таким образом, восхищаясь романтическим идеализмом Гофмана, Достоевский в начале 1860-х годов тяготел к «материальной» фантастичности По.

Однако Достоевский считал, что фантастическое идеальное и реальное должны соприкоснуться, как бы иметь возможность переходить одно в другое. Позже, в письме к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 г. он говорил: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал „Пиковую даму“ — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, <...> вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов...» (30₁; 192).

Сам Достоевский подчеркивал взаимозависимость в жизни идеального и реального. В письме к А. Н. Майкову от 11 / 23 декабря 1868 г. он говорил: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего <...>. Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» (28₂; 329).

«Сон смешного человека» Достоевского имеет подзаголовок «фантастический рассказ», который подчеркивает характер произведения. Интересно, что в подготовительных материалах, относящихся непосредственно к этому рассказу, вошедшему в «Дневник писателя» за апрель 1877 г., Достоевский вспоминает и об Э. По:

«До сих пор сон был ясен, дальше пошло клочками (как во сне).

Одно с ужасающей ясностью через другое перескакивает, а главное, зная, например, что брат умер, я часто вижу его во сне и дивлюсь потом: как же это, я ведь знаю и во сне, что он умер, а не дивлюсь тому, что он мертвый и все-таки тут, подле меня живет.

У Эдгара Поэ» (25; 231).

Здесь зыбкость перехода от реального к ирреальному Достоевский связывает с По, с теми его мистическими рассказами, о которых нет упоминаний в предисловии к трем рассказам, опубликованным во «Времени». В предисловии подчеркивается внешняя фантастичность По, указывается, что он совершенно верен действительности.

Три рассказа По, опубликованные в первом номере журнала «Время» за 1861 г., заслуживают особого внимания в связи с изучением художественных принципов Достоевского.

И «Сердце-обличитель», и «Черный кот» написаны в виде монологов, в форме повествования от первого лица. Это признания мономанов, людей, одержимых одной навязчивой идеей. Находясь перед неотвратимым наказанием, они рассказывают о своем преступлении. Многие моменты, детали имеют общее с произведениями Достоевского. Известно, что один из ранних вариантов «Преступления и наказания» предусматривал изложение событий от первого лица человеком, находящимся под судом. Начало «Записок из подполья» соотносится с началом рассказа «Сердце-обличитель». Здесь герои говорят о своей болезни.

У Э. По:

«Ну, да! Я нервен, нервен. Ужасно — дальше уж некуда. Все-гда был и остаюсь таким...»⁵

У Достоевского:

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень» (5; 99).

В виде монологов с остановками и поправками ведется повествование в упомянутых рассказах Э. По, а также в «Кроткой» и «Записках из подполья» Достоевского.

Л. П. Гроссман, посвятивший По отдельную главу в своей монографии «Библиотека Достоевского», утверждает, что Э. По был самым родственным Достоевскому художником, и указывает на одну сюжетную параллель между рассказом «Сердце-обличитель» и повестью «Вечный муж»: «Сценка из рассказа По, в которой обреченный на смерть старик чувствует, как в абсолютной темноте <...> стоит часами его будущий убийца, отразилась на одной из глав „Вечного мужа“. Безмолвный и неподвижный Трусоцкий в спальне Вельчанинова, с ужасом чувствующего это невидимое присутствие своего врага, как бы воспроизводит главный момент „Сердца-обличителя“»⁶.

Можно вспомнить, что и в «Преступлении и наказании» в подробно описанном сне Раскольникова после совершенного им убийства старухи и встречи с мещанином стук его сердца в тишине заставляет проснуться совесть. В тишине особенно громким кажется стук сердца убийцы. Ведь именно оно является обличителем. В романе Достоевского это описание предшествует многократному повторному стремлению Раскольникова убить старуху уже во сне. В рассказах Э. По «Сердце-обличитель» и «Бес противоречия» герои сами сознаются в совершенных убийствах.

В короткой новелле По «Черный кот» показано, как, по словам героя, «из раздражительного меланхолика вырос человеконенавистник, которому все не то и не так...» (456).

⁵ По Э. А. Сердце-обличитель // По Э. А. Полн. собр. рассказов. М., 1970. С. 421. Далее при цитатах страницы этого издания будут указываться в тексте.

⁶ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 117.

Переключка «Черного кота» с «Записками из подполья» отмечается в оценке некоторых мотивов человеческих поступков «назло» или «вопреки». Э. По указывает, что потребность перечить заложена в сердце человека от природы: «Кто ж не ловил себя сотни раз на подлости или глупости, на которые нас подбило только сознание, что так поступать *не* положено? Разве не тянет нас то и дело, рассудку вопреки, поглумиться над *законом* единственно потому, что мы сознаем его непреложность?» (454) В «Записках из подполья» герой говорит: «Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно <...> в те самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости „всего прекрасного и высокого“ <...>, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деянья, такие, которые <...> как нарочно, приходились у меня именно тогда, когда я наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать?» (5; 102). И еще: «Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (5; 113).

Третий рассказ, помещенный в № 1 журнала «Время» за 1861 г. — «Черт в ратуше» (в другом переводе «Черт на колокольне») — сатира на обывателей, на потрясение их незыблемых устоев. В нем говорится о том, как чужестранец, нарушитель спокойствия в сонном городке, отгороженном холмами от остального мира, вскочил на башню ратуши, где звонарь готовился к приведению к бою башенных часов, схватил звонаря «за нос и дернул как следует, нахлобучил ему на голову шляпу, закрыв ему глаза и рот, а потом замахнулся большой скрипкой и стал бить его так долго и старательно, что при соприкосновении столь полой скрипки со столь толстым звонарем можно было подумать, будто целый полк барабанщиков выбивает сатанинскую дробь на башне школькофременской ратуши» (176).

Появление незнакомца, демонстративно нарушающего обывательские устои, его действия по отношению к человеку, на котором лежала священная обязанность звонаря при башенных часах, напоминает эпизод из романа «Бесы», где главный «бес» Ставрогин неожиданно хватает одного из обывателей и «почтеннейших старшин клуба» Павла Павловича Гаганова за нос и тянет его по комнате, кусает за ухо губернатора, прилюдно и демонстративно целует после танца жену Липутина. Только герой Достоевского, который сродни «черту с колокольни» провинциального голландского городка из рассказа Э. По, выбивает свою «сатанинскую дробь» не на башне ратуши, а в провинциальном русском городе.

Стоит также упомянуть, что, на наш взгляд, своеобразная сатира повести «Бобок» переключается с изображениями героев Э. По в новеллах «Маска красной смерти», «Вильям Вильсон», «Система доктора Смоля и профессора Перро».

В предисловии к трем рассказам Э. По Достоевский упоминал и о других рассказах американского писателя.

Но когда Достоевский впервые познакомился с произведениями По? Круг его интересов ограничивался только прозой или поэзией тоже? Попадали ли в поле зрения Достоевского статьи Э. По по теории литературы?

Мария Виднэс считала, что еще в 1840-х г. „Двойник“ Достоевского испытал на себе влияние произведений По «Бес противоречия» и «Легенда скалистых гор». Но к этому моменту произведения американского писателя еще не были переведены ни на французский, ни на русский языки, а в подлиннике Достоевский читать произведения на английском языке не мог, так как им не владел.

Однако к началу 1860-х г. русский писатель уже был хорошо знаком с творчеством американского новеллиста. Об этом говорят внешне второстепенные и незначительные детали, подробности в описании, которые Достоевский явно заимствует у По, но – трактует по-своему.

Возьмем рассказ Э. По «Человек, которого изрубили в куски». Здесь речь идет о «писаном красавце» бригадном генерале Джоне Смите, который на самом деле был весь собран из кусочков, поскольку во время англо-американской войны был изрублен воинственными индейцами, воевавшими на стороне англичан. Все части его тела состояли из протезов. В связи с этим в рассказе упоминается реальный и известный в то время в Филадельфии торговец протезами Томас, который, как говорится в рассказе, «набил себе руку на пробковых ногах» (184), то есть протезах, сделанных из пробкового дерева.

Известно, что в № 3 «Русского слова» за 1859 г. была напечатана повесть Достоевского «Дядюшкин сон», написанная в Семипалатинске. Там, в частности, передаются такие сведения о старом князе: «Рассказывали, между прочим, что князь проводил больше половины дня за своим туалетом и, казалось, был весь составлен из каких-то кусочков. Никто не знал, когда и где он успел так рассыпаться. Он носил парик, усы, бакенбарды и даже эспаньолку — все, до последнего волоска, накладное и великолепного черного цвета <...>. Он хромал на левую ногу; утверждали, что эта нога поддельная, а что настоящую сломали ему при каком-то <...> похищении в Париже, зато приставили новую, какую-то особенную, пробочную» (2; 300).

В «Дядюшкином сне» старый князь имеет не только пробковую ногу, подобную ноге героя Э. По, и сохраняет цвет волос (черный), но и многозначительно растягивает слова, как это делает один из персонажей того же рассказа американского писателя.

Иногда некоторые детали в произведениях Достоевского, связанные типологическим сходством с деталями из произведений Э. По, приобретают значение символа, выходя за рамки частного явления.

Так описание насекомого рода Сфинкс в одноименном рассказе По типологически близко описанию насекомого — трезубца, предвестника смерти из сна Ипполита Терентьева в романе «Идиот». И в новелле По, и в романе Достоевского эти насекомые появляются как вестники смерти или ее символы.

Герой По встречается с насекомым вблизи города, где свирепствует страшная эпидемия и откуда постоянно ждут прихода гибели. Благодаря оптическому искажению, животное кажется герою огромным, внушает

ужас, заставляет терять сознание, являясь в его представлении символом гибели. В «объективном» описании насекомого величиной не более одной шестнадцатой дюйма поражают подробно описанные размеры деталей животного, их форма и цвет: «Туловище было клинообразным и острием направлено вниз. От него шли две пары крыльев <...>; они располагались одна над другой и были сплошь покрыты металлической чешуей <...>. ...верхняя пара соединялась с нижней толстой цепью. Но главной особенностью этого страшного существа было изображение черепа, занимавшее почти всю его грудь и ярко белевшее на его темном теле, словно тщательно выписанное художником» (644); «Четыре перепончатых крыла, покрытых цветными чешуйками с металлическим блеском <...>. Нижняя пара крыл соединена с верхней посредством жестких волосков <...> брюшко заостренное. Сфинкс Мертвая Голова иногда внушает немалый страх непросвещенным людям из-за печального звука, который он издает, и эмблемы смерти на его щитке» (645).

Чудовище — насекомое, которое приснилось Ипполиту Терентьеву как символ смерти, напоминает Сфинкса Э. По и по своему абрису (клин), и по функции. Ипполит говорит о нем: «Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. <...> На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца» (8; 323).

Несмотря на близость к Сфинксу из рассказа По, образ насекомого-трезубца в романе Достоевского несет более широкую символическую нагрузку, будучи непосредственно связанным с местом происходящего действия — Петербургом.⁷ Если у По в дальнейшем повествовании оптический обман раскрывается, то у Достоевского животное — трезубец остается связанным с тайной Ипполита и напоминает о чем-то ирреальном.

В примечаниях к роману «Братья Карамазовы» упоминается предположение Р. Якобсона о том, что, создавая сцену разговора Ивана с чертом, «Достоевский мог вспомнить известную поэму По „Ворон“ (1845), где явление „сверхъестественного“ также мотивировано галлюцинацией героя, причем видению его, как и в новеллах По, придан характер эмпирически-допустимого и возможного» (15; 468). Но тут же выражается сомнение авторов комментария по поводу знакомства Достоевского с поэзией Э. По: «...скорее всего, он читал только его прозу» (15; 468).

В своем исследовании Якобсон убедительно показывает, что диалог героев По и Достоевского с их alter ego можно рассматривать двояко: во-первых, как внутренний монолог, где меняются местами вопросы и ответы.

⁷ Об этом подробнее см.: Боград Г.Л. Мифотворчество Достоевского (К теме Апокалипсиса в романе «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 342–351.

Ведь в каждом вопросе лирического героя «Ворона» уже содержится ответ. И этот ответ звучит как эхо на заданный им же вопрос:

«Лишь — „Ленора!“ — прозвучало имя солнца моего, —
 Это я шепнул, и эхо повторило вновь его,
 Эхо, больше ничего»⁸.

И в «Братьях Карамазовых» Иван говорит черту: «Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!» (15; 77).

Диалог героев с их alter ego можно рассматривать, по Якобсону, и как реальное вторжение «незваного гостя». Иван Карамазов, так же как и герой «Ворона», считает посетителя дьяволом и спрашивает себя, явь это или сон. Он говорит, обращаясь к черту: «... это я, я сам говорю, а не ты! Не знаю только, спал ли я в прошлый раз или видел тебя наяву?» (15; 72).

Р. Якобсон пишет: «В этом выявляются две основные и дополняющие друг друга черты вербального поведения: всякая внутренняя речь есть, по существу, диалог; всякая воспроизведенная речь перестраивается и переакцентируется говорящим таким образом, чтобы цитата оказалась закрепленной либо за неким „другим“, либо за одним из предшествующих моментов своего „я“ <...>. Именно это напряжение между двумя аспектами вербального поведения и создает поэтическое богатство и „Ворона“, и вершинной сцены „Братьев Карамазовых“»⁹.

Оба героя, и По, и Достоевского, просят гостя — дьявола — их не мучить, оставить в покое. Герой По говорит, обращаясь к Ворону:

Удались же, дух упорный! Быть хочу — один всегда!
 Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь всегда!»¹⁰

Иван обращается к черту: «Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар <...>, мне скучно с тобою, невыносимо и мучительно! Я бы много дал, если бы мог прогнать тебя!» (15; 81).

Как видно из приведенных примеров, герои хотят избавиться от вторжения «незваного гостя».

О влиянии поэмы Э. По «Ворон» на создание главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» говорит и оформление в романе самой сцены действия. И у По, и у Достоевского действие происходит в замкнутом пространстве, за стенами которого бушует непогода. В свое время, говоря о месте действия «Ворона» в статье «Философия творчества», Э. По писал: «... мне всегда казалось, что <...> замкнутость пространства безусловно необходима для эффекта обособленного события — это имеет силу рамы к картине»¹¹.

⁸ По Э. А. Ворон (в переводе К. Бальмонта) // По Э. А. Сочинения. М., 2000. С. 104.

⁹ Jakobson R. La Langage en action // Jakobson R. Questions de poetique. Paris, 1973. P. 209 (перевод автора статьи).

¹⁰ По Э. А. Ворон. С. 106.

¹¹ По Э. А. Философия творчества // Эдгар Аллан По. Сочинения. М.: Книжная палата, 2000. С. 856.

Поэма По начинается стуком в окно и проникновением в комнату через окно незваного гостя, который, как символ несчастья, навсегда останется с героем, не выпуская его из своей тени. Гость (черт) в романе Достоевского появляется ниоткуда. А стук в оконную раму производит «чистый херувим» Алеша. Он пришел сообщить Ивану о его невинности в преступлении, о смерти Смердякова, то есть для того, чтобы снять тяжесть с сердца Ивана.

Таким образом, окно в стихотворении По и в романе Достоевского выполняет разные функции. Если у По закрытое окно подчеркивает замкнутость пространства, его отгороженность, хотя через него и проникает в комнату посетитель, приносящий тяжесть герою, то у Достоевского окно существует для связи с внешним миром: голос «голубя», то есть «святого духа», Алеши проникает через форточку в комнату Ивана, очищая ее от дьявола.

Подчеркивание в романе наличия окна в комнате Ивана и стука извне в его *оконную раму* во время пурги где-то напоминает внешнюю ситуацию поэмы «Ворон» в переводе Л. Пальмина. Впервые перевод «Ворона» на русский язык, осуществленный С. А. Андреевским, был напечатан в 1878 г. в мартовском номере «Вестника Европы», который Достоевский читал регулярно. Здесь же в переводе С. А. Андреевского была напечатана статья Э. По «Философия композиции». В том же 1878 г. в Москве вышло собрание стихотворений Лиодора [Илиодора] Пальмина «Сны наяву», куда вошел и его перевод «Ворона». С Пальминым Достоевский был знаком лично. После того как Пальмина в 1861 г. исключили из Петербургского университета за участие в студенческих волнениях, он сотрудничал как поэт и переводчик в различных журналах, в том числе и в журнале братьев Достоевских «Время».

Пальмин — единственный переводчик «Ворона» при жизни Достоевского, который, предвосхищая в поэме появление посетителя, говорит о стуке ветра в *раму* окна: «Это в раму стучит, верно, ветер унылый...»¹² В подлиннике фигурирует не рама, а оконная решетка — «...at my window lattice». В романе Достоевского, как и у Пальмина, раздается стук в раму окна: «В раму окна вдруг раздался со двора твердый и настойчивый стук» (15; 84). И далее: «Стук в оконную раму, хотя и продолжался настойчиво, но совсем не так громко, как сейчас только мерещилось ему во сне...» (15; 84).

Мы не располагаем прямыми доказательствами того, что Достоевский поддерживал отношения с Пальминым в 1878 г., но, судя по неоднократному упоминанию о стуке в *оконную раму*, можно предполагать, что его перевод «Ворона» был автору «Братьев Карамазовых» известен. Творчество По чрезвычайно интересовало русского писателя, и вряд ли он упускал возможность знакомства с каждым новым вариантом переводов его произведений.

¹² По Э. А. Ворон. В переводе Л. Пальмина. // Эдгар Алан По. Сочинения. М.: Книжная палата, 2000. С. 129.

Как известно, в сцене беседы Ивана с чертом имеет место пародия на сцену из «Фауста». Интересно, что в одной из новелл Э. По имеется сцена встречи кондитера–философа с чертом, своеобразная пародия на «Фауста». Рассказ этот «The Bargain Lost» («Проигранная сделка») сейчас известен как «Бон–Бон». В нем говорится о появлении в комнате кондитера, любившего выпить и пофилософствовать на свой лад, неизвестно откуда взявшегося черта, которому пьяный философ–метафизик готов продать за бесценок свою душу. Однако даже черт не хочет воспользоваться его «нынешним омерзительным и недостойным состоянием». Интересно завершение рассказа: «Гость поклонился и исчез — трудно установить, каким способом, — но бутылка, точным броском запущенная в „злодея“, перебила подвешенную к потолку цепочку, и метафизик распростерся на полу под рухнувшей вниз лампой» (45).

Здесь Бон–Бон бросает в черта бутылку, как Иван Карамазов в бреду бросает в черта стакан. И то и другое ассоциируется с лютеровою чернильницей. В тексте «Братьев Карамазовых» далее об этом прямо говорится, у По — явно подразумевается. Но оба литературных героя, бросая предметы в дьявола, стараются таким образом расправиться со своими двойниками.

Итак, при типологическом сходстве художественного мышления обоих писателей влияние новеллистики и поэзии Э. По на творчество Достоевского очевидно. Уже в Семипалатинске Достоевский — «гениальный читатель», как назвал его А. Л. Бем, — был знаком с новеллами По. Читая «Вестник Европы» в 1878 г., он мог познакомиться и с поэмой «Ворон», и со статьей «Философия композиции» в переводе С. А. Андреевского. Как, на наш взгляд, убедительно доказал Р. Якобсон, антиномия, возникающая при диалоге героев с их alter ego характерна и для «Ворона» По, и для беседы Ивана с чертом в «Братьях Карамазовых». В обоих случаях она рождается из черт вербального поведения героев. Таким образом, не исключено влияние «Ворона» на создание сцены с чертом в романе Достоевского. Некоторые положения эстетики По, в частности, отношение к изображаемому пространству и его связи с состоянием героя были характерны и для Достоевского. «Ворон» в переводе Пальмина, как и новелла «Несостоявшаяся сделка» («Бон–Бон»), могли по–своему повлиять на создание главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в романе Достоевского.