

**НОВИ ИЗМЕРЕНИЯ В КОНЦЕПТУАЛИЗИРАНЕТО НА
„КРАСОТАТА” И ПРИНЦИПА НА „ОРИГИНАЛНОСТТА” В
ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕДГАР АЛЪН ПО И ШАРЛ БОДЛЕР**

Ярмила Даскалова

(Великотърновски университет „Св.св. Кирил и Методий”)

Le présent article propose une lecture critique de plusieurs œuvres d'Edgar Allan Poe et de Charles Baudelaire, le premier étant considéré comme précurseur du modernisme dans le contexte américain, et souvent défini comme son fondateur, tandis que le second, grande figure de la littérature française, de par ses idées esthétiques et philosophiques devient le père du criticisme moderne en Europe. Étant donné la distance chronologique qui sépare leur vie et œuvre, aussi bien que les spécificités géographiques, historiques et culturelles, l'article vise à formuler une conception commune des schémas et des perceptions qui sont à l'origine de leurs œuvres. Les textes proposés sont, suivant l'auteur, emblématiques, et une expression explicite de leur vision du monde et de leur originalité exceptionnelle.

Едгар Алън По и Шарл Бодлер са сред онези автори, които добиват популярност и признание още приживе¹ – вероятно поради факта, че съумяват да постигнат единна перспектива на живота и творчеството си, или по-скоро, да заличат границата между реалното и илюзорното и да изградят своеобразен митопоетичен ореол около своите личности. Въпреки че принадлежат към различни литературни, исторически и културни контексти, те имат много общо помежду си: и двамата притежават и показват сходни светоусещания, характеризиращи се с изострена възприемчивост към ексцентричното и гротескното; съзнанието им е лесно обладаемо от зловещото и страховитото; характерите им са податливи на свръхестествените и меланхолични сили на живота, които властват с пълна сила и в тяхното творчество. Поради своята творческа оригиналност и иновативни за времето си възгледи те придобиват

¹ Първоначалната рецепция на Бодлеровите „Цветя на злото” не е особено благоприятна. Някои от стихотворенията му са обявени за скандални спрямо обществения морал, в резултат на което той е осъден да плати парично обезщетение за накърняването му.

славата на предци на модерния (литературен) дискурс. Докато По, който често е наричан „родоначалник на модернизма“² и визиран като предвестник на течението в световен мащаб, неговият френски „двойник“ Шарл Бодлер, който превежда творчеството му на френски език, се счита за основоположник на модерните вкусове и философии, които бързо се разпространяват в (Западна) Европа и му извоюват титлата „баща на модерния критицизъм“. Като изграждат една съвършено нова, изключително оригинална естетика на композицията, двамата се превръщат в най-значимите литературни законодатели на новата епоха, чийто основополагащ принцип би могъл най-добре да бъде изразен чрез думите на самия Бодлер, че „почти цялата ни оригиналност се дължи на печата на *времето* върху нашите усещания“ (Бодлер, 1976: 522). По и Бодлер не просто променят радикално начините, по които ние продължаваме да дефинираме и концептуализираме поезията в днешни дни, но и успяват да убедят идващите поколения, че модерността не е просто „преходното, мимолетното“, а съставлява „едната страна на изкуството“, чиято друга страна е „вечното и неизменното“ (Бодлер, 1976: 520).

Творецът, гълпата, геният

Всеобщият интерес и обаяние, които предизвикват произведенията на По, вървят ръка за ръка с любопитството към личния му живот – факт, който наистина е довел до „постоянното им идентифициране“ и „допринесъл много за голямата известност на По“ (Neumeyer, 2002: 211). Неговите творби добиват много широка обществена популярност – и поезията, и разказите му се четат повсеместно, те изглежда се харесват еднакво и на масовия читател, и на критическите вкусове. Джонатан Елмър, който нарича По „автор на масовата култура“ акцентира върху „неясната позиция“, която той заема „между ниската и високата култура, което го прави изключително привлекателен за обикновения читател“ (Elmer quoted in Neumeyer, 2002: 208). Марк Неймайър пък пише:

Съвсем ясно е, че не само произведенията му са очаровали поколения. По до голяма степен е усвоен и от популярната култура поради склонността ѝ да използва неговото лично страдание и трагичните и странни обстоятелства около живота му, както и с

² Водещи фигури във фактически всяко течение в изкуството (не само в литературата) от средата на 19 век насам са засвидетелствали своята признателност към По в думи и картини. Робърт Мъдървел – виден представител на абстрактния експресионизъм от средата на 70-те г. на 20 в., създава поредица от авангардни колажи, вдъхновени от творчеството на По, когото нарича „родоначалник на модернизма“ (Motherwell quoted in Caws, 1997: 197-198).

още по-фантастичните митове, които се пораждат около личността му. По се превръща в архетипа на лудия гений или измъчения от терзания романтичен титан, „прокълнатият поет”, смачкан от заобикалящия го безчувствен и бездушен свят³ (Neumeyer, 2002: 209).

Подобна позиция намираме и при Шарл Бодлер. Да се слее с тълпата, да се загуби сред масата хора в суматохата на ежедневието, за да остане инкогнито, се превръща в приоритет и за френския поет, в необходима предпоставка, за да усети пулса на съвременността – да бъде обсебен от ярките образи на заобикалящия го свят, за да събере кураж и разстели мастилото върху белия лист хартия. Думите, които Бодлер използва в есето си „Художник на съвременния живот”, за да опише оригиналността на твореца⁴, когото квалифицира като „дивак”, като „дете, което страшно се ядосва на несръчните си пръсти и непокорния писец” (Бодлер, 1976: 515) са еднакво приложими и за самия него. Трескавата възбуда, с която той се опитва да се приобщи “мислено към всичко, което вълнува хората около него” (515), интензивното въодушевление, с което иска да превърне чудатото и ексцентричното в красиво и да изтръгне светлина от самата смърт, правят неговата чувствителност още по-изострена и възприемчива към променящата се с главоломна скорост вселена. В същото есе Бодлер, който изрично се позовава на американския писател По, пише:

Спомняте ли си една картина (всъщност това е наистина картина!), нарисувана от най-мощната ръка на епохата ни и наименувана „Човекът и тълпите”? Зад витрината на кафенето стои човек; той се свързва след тежка болест; наблюдава радостно тълпата, приобщава се мислено към всичко, което вълнува хората около него. Напуснал неотдавна мрачините на смъртта, той вдъхва с опиянение зародишите и изпаренията на живота; понеже е бил на прага на пълното забвение, сега си спомня и горещо желае да си спомня за всичко. Накрая, зърнал нечие лице, което за миг го запленива, той се втурва през тълпата да търси непознатия. Любопитството се превръща в непобедима, съдбоносна страст (Бодлер, 1976: 516)!

Тази страст да „вдъхва с опиянение зародишите и изпаренията на живота” се е превърнала в основен принцип на художественото кредо при Бодлер, а това той „заема” от Едгар По – без значение дали се отнася за реалното щастие, вдъхновено от екзотичната красота на Средиземноморието, или за илюзорното състояние, предизвикано от опиума и наркотичните вещества, които е употребявал. В крайна

³ Всички преводи от английски са мои (бел. Я.Д.).

⁴ В есето си Бодлер визира конкретен художник.

сметка става въпрос за забележителната мощ на Бодлеровото прелъстително въображение, което властва над всичко: то извиква и чистото вдъхновение на идеалния свят, и зловещите предзнаменования на най-мрачните страни на живота – изгнанието, разрухата и смъртта – равни по сила и обсебване на неговата идеална вселена.

Концептът за красотата

Новаторската позиция на Едгар Алън По при оспорването на традиционните модели на писане, неговият акцент върху оригиналността на твореца и възхвалата му на *чистите форми на красотата* (мой акцент) са още един фактор, който допринася за неговата популярност приживе и далеч след смъртта му и му носи широка известност и на европейския континент. Неговото отричане на онова, което той нарича „ерес на дидактиката” (Рое, 1984а: 75-76) и намира израз в теориите му за поезията („Философия на творчеството”, „Поетическият принцип” и „Логическа основа на стиха”) поставя основите на едно свършено ново литературно (и културно) движение в Западна Европа, чийто основен интелектуален лозунг става „изкуството заради самото изкуство” (*l'art pour l'art*), а неговите представители стават известни като естети, символисти и декаденти. Принципът на поетическата оригиналност, според По, стои в основата на творческия процес, който се стреми към свръхестествена красота – красота, която съществува сама по себе си и не се открива в земните форми и очертания. В своите „Рецензии за американски автори” той пише:

Тази изгаряща жажда принадлежи на безсмъртния дял в човешката природа. Тя е едновременно и последствие, и доказателството за вечния живот на човека. Тя е страстта на нощната пеперуда по звездата. Тя е не просто вникване във видимата красота пред нас. Тя е неистовият копнеж да достигнеш невидимата красота над нас (Рое, 1984а: 686).

Естетическите теории и философии на творчеството на По оказват дълбоко влияние върху Бодлеровите концепции за красота и принципа на оригиналността (самобитността) на твореца в модерните времена. В опитите си да надделее, да потуши тривиалното, френският поет акцентира, подобно на По, върху „пламенна[та] необходимост да бъдеш оригинален, като спазваш външните граници на условностите” (Бодлер, 1976, 534). Шарл Бодлер притежава изключителна възприемчивост към онова, което е съвременно в неговия свят и дълбоко чувства,

че модерната поезия трябва да си служи и възпява красотата на собственото време, колкото и екстравагантна и ексцентрична да е тя.

Като творец и създател на самобитни творби Бодлер чувства, че трябва не просто да се позове на необикновените и ексцентрични аспекти на съвременния живот, но и да изведе на преден план, подобно на По, значимостта на понятието „красота”, осмислено като себепреференциална същност – същност, която може да съществува сама по себе си. Изключително автономна и високомерна, тя не търси нищо признание. Този тип красота, която може да произхожда от самата себе си, да процъфтява независимо от външните обстоятелства, кара Бодлер да схваща истинската креативност като култивиране на тази естетика и оригиналност в модерния свят, да вярва, че творческият процес е образцова практика за извличане на самобитна красота от настоящия момент. Той пише:

Много по-удобно е да обявиш, че всичко в облеклото на дадена епоха е грозно, отколкото да се помъчиш да извлечеш тайнствената красота, включена може би в него, колкото минимална и неуловима да е тя. Модерното е преходното, мимолетното, едната страна на изкуството, докато другата е вечното и неизменното (Бодлер, 1976: 520).

Амбивалентността на тази изострена чувствителност на Бодлер намира най-внушителната си изява, своята кулминация в поетическия му шедевър „Цветя на злото”. В тези творби лирическият герой е разкъсан от своето съзнание за неумолимите закони на разрухата, от една страна, и копнежа му по непостижимия идеал, концептуализиран като „красота”, от друга. Неговият страстен порив към „чистите” форми на естетиката в крайна сметка обаче се оказва безплоден – въпреки че съумява изкусно да извика във въображението си своя идеален свят, в повечето случаи с помощта на женски персонажи, неговото познание за пътя на всяка плът (вж. напр. стихотворението „Мърша”) връща неумолимо всепроникващото обсебване на смъртта. В този смисъл жените в неговите произведения (както и у По), възпяват еднакво и ефирните аспекти на женската природа, но и плашещите сенки на жената-демон. Те израстват едновременно и като идеални образци на неосезаемата и неуловима ангелска красота на девата, и като жени на проклятието и падението (вж.напр. „Прокълнати жени”), натрапчиво преследващи най-тъмните леговища на болезненото съзнание и въображение на поета. В двете стихотворения, (или по-скоро серии), озаглавени „Прокълнати

жени”, тези фатални създания надделяват над девствената красота и невинност на девойката („бленува Иполита за силните наслади/ отбулили воала на свян и знойна жад”), за да разпалят до краен предел страстта и отворят портите към вечно неутолимата жажда и стремеж към безкрайното („и следвайте съдбата, души неутолени/ докрай — и надминете Безкрайното у вас”), (Бодлер, 1998: 253).⁵ Те са и неговото вдъхновение, неговите музи, издигащи го до безкрайните пространства на небето, и „чудовищата”, водещи го до грехопадение и разпад на личността му. Те са едновременно славните създания, които са презрели “реалността[...] със своя дух велик” (Бодлер, 1998, с.210) и проклятие, обричащо го на сатанински терзания и демоничен гняв. Те изострят неговия сплин и в крайна сметка го водят до обсебване от призрака на самата смърт.

Американският автор По, който твърди, че красотата е чисто извисяване на душата, стремеж към небесното и който оспорва моралистичните остри критики срещу литературата и приравняването на поезията с моралната проповед, концептуализира красотата като същност, в която се съдържа елемент на „мистичното”⁶. Очевидно е, че при Бодлер, както и при По, красотата, освен че е пречистваща и възвишена, трябва също така да съдържа и елемент на мистерията. Бодлер е истински последовател на По в твърдението, че същинската душа на поезията би могла да израсте единствено от мистичното съ-съществуване на доброто и злото – надвременният свят на съвършеното се сплита в драматично единство с поетовите „цветя на злото”, с енигматичните и смразяващи погледи на неговите котки (вж. напр. „Котката”, „Котки”), чиито зелени очи, дълбоки и студени, режат душата почти физически осезаемо като „два ножа зли с безстрастен отблясък” и чиито наелектризирани гъвкави тела омагьосват лирическият герой до състояние на вцепенение:

На мойта гръд любяща, немирнице, скочи,
скрий нокти в бурната игра ти
и дай ми да се гмурна в прекрасните очи —
смес от метал и от ахати..[...]

⁵ Всички стихотворни преводи на Бодлер от френски са на Кирил Кадийски.

⁶ Вж. Кент Лjungquist. Ljungquist, Kent. “The Poet as Critic” in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, с.11.

пред мен изниква пак любимата. Очите
са като твоите — два ножа зли с безстрастен
отблясък, мой разкошен звяр;

и от главата до петите
разпръсва тя дъха замайващ и опасен
на тялото с горещ загар (Бодлер, 1998: 75).

Този необичаен вид красота обаче може да бъде най-добре илюстриран от кулминационното в тази серия, по мое мнение, стихотворение с едноименното заглавие „Красотата”, която едновременно вдъхновява и вцепенява и лирическия герой, и читателя:

Като мечта от камък – о, смъртни! – съм прекрасна
и мойта гръд, в която мре всеки друг, уви,
поета може с вечна любов да вдъхнови,
любов като самата материя безгласна.

Царувам – Сфинкс отвергнат – в лазура на безкрая;
и с белота на лебед, и със сърце от лед,
движенията мразя – объркват всеки ред;
и нито смях познавам, ни някога ридая (Бодлер, 1998: 49).

Красотата в този сонет се оказва абсолютна, съществуваща сама по себе си. Тя е издигната до статуса на енигматично еротично преживяване, на необяснима връзка между застиналия Сфинкс, който, доста парадоксално, разпалва до нажеженост страстите на обожателите си, за да остане завинаги недокоснат от техните домогвания. Тази красота, зародила се още в острия като бръснач втрещен поглед на дивите създания от серията „Котките”, в едноименното стихотворение вече постепенно е навлязла във вечния вкаменяващ поглед на възкачения на небесния трон Сфинкс – върховният повелител на котките, излъчващ своята смразяваща мистерия върху цялата вселена. Неразбираем и неразгадан до този момент, Олимпийският звяр съчетава ослепителната „белота на лебед” със „сърце от лед”. Мистичното и величественото толкова неосезаемо са се слели едно с друго, че всичко, което можем да усетим, е единствено съкрушителната сила на сфинксовата красота: съ-съществуването на живота, въплътен в лебеда – от една страна и смъртта – от друга, чието сърце от лед може да накара душата ти да чезне бавно, както душата на Джойсовия Гейбриел,

съзерцаващ във финалната сцена на разказа „Мъртвите” леко стелещия се сняг върху всичко и всички, върху живите и мъртвите „като сън – спокоен сетен сън” (Джойс, 1981: 219).

Красотата на Сфинкса и усмивката на Медуза

Тематичната взаимозависимост и смяна на местата на концепциите „живот” и „смърт” (като връзката Ерос-Танатос е имплицитна) насищат цялото съдържание на тези серии стихотворения (всъщност почти всички творби от „Цветя на злото”) и придават изключително оригинални измерения на понятието „красота”. Въздействието, който този коронован небесен принц упражнява върху заобикалящия го свят е „съзидание” и „разрушение” едновременно. Любовниците се „вдъхновяват” да излязат храбро срещу неговата красива каменна гръд, но единственото нещо, което получават в замяна, са разбитите останки от своите унищожени собствени личности. Небесният звяр е както подземен обитател, така и небесно създание, прекосяващо далечната небесна твърд и криещо изкусно ужасяващата си тайна от взора на всеки простосмъртен. Неговата изключителна красота е подобна на тази на митологичната Медуза – привлекателна, но и вкаменяваща.

Видението на Сфинкса е толкова внушително със своето великолепие, че, подобно на Медуза, може да превърне съзерцаващия поглед в камък. Неговата осанка е толкова ослепителна и красива, че може да смрази читателя до смърт („белота на лебед”). Сърцето му е толкова безмилостно чисто и студено („сърце от лед”), че може да се каже, че презира всичко човешко. Сфинксът остава непоклатим и равнодушен към всяка човешка емоция като смях или сълзи, те са му чужди: „движенията мразя – объркват всеки ред;/ и нито смях познавам, ни някога ридая.” Неговото величие винаги предполага ефекта на изумлението и вкаменяването, както и възторг и страхопочитание пред каменното му великолепие. Сякаш и ужасът, и красотата му са с божествен произход. Съзерцаването на Сфинкса може да предизвика различни интерпретации на понятието „красота”, но да се разкрие тайната, самата мистерия на каменното същество е напразно усилие, което може да доведе само до признаването на абсолютната му самодостатъчност, неговото съвсем автономно битие. Енигмата на „божествения звяр” е оставала и винаги ще остане скрита от любознателния ум на всички простосмъртни, но бихме могли поне да се опитаме да поразсъждаваме

върху взаимовръзката, в контекста на Бодлер, между смисъла на човешкото битие и никога несвършващия вкаменен сън на Сфинкса – символ, предвещаващ същинския модернизъм и всевъзможните му прояви в световен мащаб.

В стихотворението сънят наяве на Сфинкса е видян като метафизическо състояние, освободено от всички страсти на човешкия свят. То напомня за състоянието на нирвана, което в контекста на будизма и индийските религии се асоциира с невъзмутимото спокойствие на съзнанието, след като изгарящите пламъци на желанието, нажежените страсти и агониите на скръбта са окончателно потушени. То е блажено освобождаване и на тялото, и на душата от тревогите на земния дял, от циклите на раждането, живота и смъртта. То е състояние на абсолютната забрава, живот в обетованата земя на вечния мир, тишина и обездвиженост. В този смисъл постепенното навлизане на лирическият герой в царството на Сфинкса е „инициация“, мистично преживяване, което го дарява със своегo рода метафизичен хоризонт към вечността. От гледната точка на безкрайната реалност, в която той се оказва, цялото пространство изглежда прозрачно – перспектива, която го прави способен да предусети, да зърне, макар и за миг, своя метафизически двойник, неговото друго „аз“ на фона на вечността. Самата „среща“ се осъществява през невъобразими свръхсгъстени пространства и времена, които „живеят едно в друго и умират едно в друго“, да си послужим с известната мисъл на Хераклит. Човешкото битие се е „разтегнало“ до такава степен през време и пространство, че е започнало да съществува в своегo рода вечно настояще, в което едното се е превърнало в другото. Или ако употребим по-метафоричен език, времето е придобило издължената форма на самия Сфинкс. Този процес, по мое мнение, не просто маркира началото на периода на модернизма, но отваря пътя към нова доктрина, която, за разлика от чисто метафизическото осмисляне на екзистенцията, може да се квалифицира като светско, дори йератическо схващане на теизма. Есенциалната разлика между земното и небесното, която никога не е била толкова яростно оспорвана, както през новата ера на модерността, започва да съществува по един особено драматичен начин в съзнанието на модерния творец. В този смисъл, лирическият герой на Бодлеровото стихотворение „Красотата“ (и в „Цветя на злото“ като цяло) представя не „поета-в-света“, а „поета-като-свят“, форма, която може да се изобрази като космически балон, като издължено парче вечност, което пулсира срещу неумолимия ход на времето. По този начин Бодлер извежда на

повърхността на рационалното, посредством архетипа на Сфинкса, нивото на субверсивно-иррационалното – онова, което Юнг по-късно ще дефинира като подсъзнателни архаични модели. Божественият звяр, съдържащ в себе си като генетичен модел структуралните клетки на самите пирамиди, изниква пред нас като свидетел на вкамененото величие на самата смърт, а неговата най-голяма тайна всъщност е нишката, дирята към мъдростта на мъртвите. Прекрачването на границите на живота и смъртта, което се е превърнало в основна съставка на Бодлеровото концептуализиране на красотата, го прави един от най-значимите предвестници на същинския модернизъм, само на крачка от появата на Ницшеанския свръхчовек, или от биещите катедрални гонгове на Йейтсовия „Византион”, раздиращи със звуците си „бесовете и тинята на човешките вени”. Тази инициация и познание, придобити от предците на модернизма, са всъщност едно прозрение, през призмата на смъртността, за нашата безсмъртна природа, за нашето вечно битие. И само чрез медиацията на символите, архетипите и смислите на трансцендентното (в този случай Сфинкса) можем да пробием завесите на екзистенциалната слепота и разгадаем самия смисъл на човешкото съществуване; да бъдем посветени в мъдростта, че животът принадлежи на смъртта и смъртта принадлежи на живота, и че крайната цел на човечеството е да хвърли мост между съзнателното и подсъзнателното, между живота и смъртта, между човешкото и божественото, за да придобие висше познание и прозрение за абсолютното.

Безспорно произходът на образа на котките в поезията на Бодлер може да се проследи в някои от разказите на Едгар Алън По, напр. „Сфинксът” и „Черната котка” (една от готическите му истории *par excellence*), като влиянието може да се наблюдава не само на имагологично ниво. Художествените схеми и на По, и на Бодлер функционират и метафорично – авторите акцентират върху взаимодействието и смяната на местата на хора и животни, на чудовища и насекоми, за да ни представят една различна гледна точка към съответната им същност. В разказа „Сфинксът” „чудовището” се оказва просто едно насекомо, в „Черната котка” човекът може да се превърне в звяр (разказвачът, който се преобразява от благ любител на животни в зловещ коткоубиец), докато котките, от своя страна, могат да придобият човешки характеристики. Най-важното влияние обаче се осъществява на концептуално ниво и като такова то не просто демонстрира сходни светоусещания на двама автори, принадлежащи към два

коренно различни литературни контекста, но отбелязва зараждането, в световен мащаб, на съвсем ново явление в литературната история, което преобразява цялата перспектива на човечеството и човешкото битие изобщо – модернизма. Акцентът върху вътрешния свят на разказвача (лирическият герой) и бързо сменящите се състояния в неговото личностно съзнание, изкривяването на обективното възприятие на заобикалящия го свят, активната роля на ирационалното и подсъзнателното, са все характеристики, които предвестяват психоанализата на Фройд и теорията на архетипите на Карл Густав Юнг и могат да се открият и при По, и при Бодлер. В този смисъл специфичният (субективен) образ на котката-сфинкс, който се повтаря в творчеството и на двамата автори, изплува като истински модернистичен символ с неутрален (обективен) смисъл, като универсален колективен архетип, обозначаващ взаимодействието на индивидуалното и всеобщото, на *mythos* и *logos*, на разума и емоцията, на мъжкото и женското начало. Разсъждавайки върху „Черната котка” на Едгар По, Бенджамин Фишър изтъква:

Два от най-харесваните му разкази, „Черната котка” и „Издайническо сърце” са обожавани заради готическото в тях. В първия, както в „Меценгерщайн”, човешкото и животинското разменят местата си, когато разказвачът, колкото и да отрича, разкрива малко по малко (за да изгради повестувателно напрежение), че е в действителност доста садистичен и маниакален – или с животинска природа – докато котките придобиват съвсем човешки характеристики.[..]. Измъчването и обесването на първата му котка са доказателство за жестокостта му[...]. *Опитът му да обясни по рационален начин това обстоятелство го хвърля в още по-дълбока ирационалност* (мой акцент) (кой би хвърлил умряла котка върху спящ, за да го събуди!)[...]. „Черната котка”, с включването на мъжки и женски характеристики като части от едно единно цяло (онова, което Дюпен в „Откраднатото писмо” смята, че отличава *математика от поета, или интелекта от въображението*), (мой акцент) би могъл да послужи като доказателство за надделяване над мъжкото начало (Fisher, 2002: 86).

Това, че в много случаи емоционалното (а не рационалното), женското (не мъжкото) или поетичното (не математическото) вземат превес в произведенията на По и Бодлер никак не е случайно. В друг сложен готически разказ, който е сред най-обичаните му – „Издайническо сърце” – разказвачът, който е убил възрастния човек с когото живее, страда от угризенията на виновната си съвест. Неговата „особено изострена сетивност” (Рое, 1984b, p.557), която е още един знак за

емоционалната свръхнатовареност на главния герой, надвива разума му и го води постепенно до състояние на душевно умопомрачение. В опитите си да ни докаже своя здрав разум посредством логически аргументи, парадоксално, той успява да ни убеди, че е луд и в крайна сметка е „предаден“ от собственото си „издайническо“ сърце.

„Падението на дома Ашър“, „вероятно едно от най-големите постижения на По в жанра на разказа“ (Fisher, 2002: 88), е още една готическа история *par excellence* на изострени сетива и оголени нерви. Той е още един пример за драматизацията на модерната психика, за раздвояването на личността, довели до линеенето, разпадането и, в крайна сметка, до гибелта и на тялото, и на душата. Вярно е, че разказът ни представя цяла галерия от типични готически образи и множество смразяващи случки, докарващи до пълна лудост както героите, така и читателя, но новото, което По въвежда в този жанр, е онова, което Фишър съвсем точно определя като „география на въображението“ (Fisher, 2002: 89). Самият По е на мнение, че различните прояви на човешкия страх нямат точна география на произхода, а се зараждат в „географията“ на самата душа. Той пише:

Макар че в много от произведенията ми ужасът е основополагаща теза, аз твърдя, че ужасът не произхожда от Германия, а от душата и че съм го извлякъл от истинския му извор и съм го довел само до допустимите му последици (Poe quoted in Fisher, 2002: 84).

В този смисъл “особено омрачената ширнала се местност”, която разказвачът „прекосява сам, на кон“ (Poe, Gutenberg), не е важна като географско местоположение, тя няма конкретни координати в пространството. Онова, което има значение обаче, е пространственото уголемяване на въображението на наратора (съответно и на автора), което се е превърнало във всеобхватно вместилище на целия космос. То е придобило форма, наподобяваща тази на сфинкса – самото възплъщение на спрялото време, обемащо в своята застиналост вкаменения сън на вековете. Така твърдението, че домът на Ашър е постройка, която „напомня за човешка глава“ (Fisher, 2002: 89) звучи съвсем приемливо. Самото обиталище, което е описано като „меланхолно“, като един дом на „непоносима тъга“, със „способност да внушава горест и мъка“ не просто кореспондира с призракното настроение и атмосфера на героите в него, но напомня твърде много с мистериозните си помещения и заплетени коридори за

вътрешния лабиринт на самото човешко съзнание. Подобните на празни очи прозорци са не просто индикатори за зловещата атмосфера на мястото, но служат преди всичко за ориентири на човешката психика, тяхната роля е да придават особени „френологични“ характеристики на къщата, като я правят още по-страховита и внушаваща страхопочитание.

Корелацията „Ашър – дом“, взаимоотношенията между близнаците Родерик и Мадлин, взаимопроникването на характерите на Господаря на Къщата и разказвача, който в края на краищата описва своето състояние като „заразено“ от умственото състояние на Родерик, са все „двойки“, които, според Пийпълс, „могат да се разгледат като двойници поради тяхната повече от случайна прилика“ (Peeples, 2002: 180). Особено важно е да се акцентира върху проблема, че тези „двойници“ възникват не като противостоящи си и взаимно изключващи се същности, а че започват да живеят, да съ-съществуват в една парадоксална едновременност. Те заселват пространство, в което лесно могат да прескачат граници и се трансформират едни в други и вероятно това е основният механизъм при създаване атмосферата на смразяваща мистериозност. Тези предпоставки за различните им превъплъщения, по всичко личи, са и особено благоприятни за възникване на оптическа илюзия, или по-скоро на множество оптически илюзии, които наслагват „смыслите“ си един върху друг и придават на разказа вид на „замък или къща на огледалата“ (Peeples, 2002: 182). А разказвачът е не просто „заразен“, а се оказва впримчен в клопката на този огледален свят и всичко, което може да види е единствено собственото си отражение в тях. Той става фрагментен, моментен и пространствен, а неговите преживявания двойствени и едновременни, тъй като са разтегнати в пространството, а не във времето. С други думи, мотивът на сдвояването и отражението, който преобладава в разказа „Падението на дома Ашър“, както много литературни критици отбелязват⁷, служи като успешен способ за драматизация на очертаващата се амбивалентност в модерната психика. Загадъчните и подобни на лабиринт коридори и огледала на готическите пирамиди и сфинксове на самото авторово въображение не само водят към идеята, че По е създател на майсторски конструкции, погълнат от „изграждането и подреждането“ (Peeples, 2002: 179), но че е преди всичко отличен архитект на един съвсем нов космос. Той е оригинален „строител“ на новите

⁷ Вж. Peeples, 2002: 179.

литературни вкусове в съвременния му свят – една мощна фигура, предвещаваща необратимото прииждане на епохата на модернизма.

“Сфинкс или измама?” – така започва Дениъл Ройът статията си за Едгар Алън По „Хуморът на По” (Royot, 2002: 57). Непроницаемият Сфинкс и вкаменяващата Медуза категорично се очертават като подходящи метафори за означаване на психологическите разриви при По и Бодлер и техните взаимодействия със света на подсъзнателното. Но неуловимите „усмивки” на тези създания задават и други смисли: те внушават субверсивни позиции от страна на авторите, те карат творбите им да „звучат” полифонично (хетерогласно), ако си послужим с понятието на Михаил Бахтин, те внасят хумор и сатира в произведенията им. „По е също така роден сатирик, вдъхновяван еднакво и от пародията, и от себеиронията.[...] Едновременно акробат, който върви по опнато над кошмарна пропаст въже и клоун, чийто театрален спектакъл балансира между ужаса и смеха, По прибегва до комедията и сатирата, за да се справи с натрапчивите си психози” (Royot, 2002: 57-58).

Макар че намират израз не в комична, а в сатирична форма, подобни „променливи”, „дисонантни” гласове и надяване на фалшиви маски излизат на преден план и при Бодлер още в първото му стихотворение от „Цветя на злото”, озаглавено „Към читателя”. В него разказвачът се обръща към читателя открито и го призовава предизвикателно да разкъса на парчета дрехата на престорената си невинност: „читателю *притворен* (мой акцент), мой двойнико, мой братко!” Адресатът е наречен „притворен”, тъй като ако бъде съвсем честен към себе си, според Бодлер би трябвало да признае, че е живял в безкрайния водовъртеж на греха, в мрачен лабиринт, в който е орисан да влезе и навярно осъден никога да не излезе оттам. Авторът си служи с похвата на сатирата, за да представи своята песимистична гледна точка за човешката природа и човека, който, според него, е само кукла на конци в ръцете на Сатаната – върховният повелител на земното. Сатиричното отношение, вътрешно присъщо на двойната перспектива към реалността и тържественото шествие на Греха, в крайна сметка се оказва, както и при По, ирония на гротеската, която преобръща и разкривява човешките лица като отражения в счупено огледало. Вкаменяващата „усмивка” на Сатаната – „Магьосникът Велик” – с която е омагьосал и приспал „метала благороден” на човешките души, може също така да функционира и като метафора за жестоката и парализирана съвест на индивида, който в пустославното си опиянение от греха –

в пълна власт на архетипната сянка на Юнг – е прикован, неспособен да се движи, вцепенен. В последната строфа на стихотворението и лирическият герой, и читателят са способни да разгадаят загадката на метафоричната “усмивка” на Медуза, тъй като самите те са се превърнали в нейни двойници – т.е. вкаменили са се. Парадоксално, но факт, парализиращата Смърт, която често навещава творчеството на Бодлер, се явява не просто емпирически факт, който вмества мрачното Нищо, но като символ, който придобива онтологични измерения. От фигурата на косача и сеяча на човешко страдание и отчаяние тя се превръща в онто-митологема, в регулатор на човешкото битие, предпоставка за дара на прозрението в Абсолюта. Така архетипните Сфинкс и Медуза, първоначално асоциирани единствено с перверзните измерения на демоничната женственост, сега се открояват не само като онтологични близнаци и метафизични двойници на разказвачите (спикерите) и съответно авторите, но започват да функционират и като метафорични знаци на инициацията и познанието за самата загадка на човешкото съществуване. „Подозрително застиналата усмивка” на устните на Мадлин от разказа „Падението на дома Ашър” – „толкова зловеща в смъртта” (Пое, *Gutenberg*), се е превърнала във всезнаещата усмивка на Мона Лиза, надскочила смъртта, удържала победа над неумилимите закони на променливото и тленното.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бодлер, Ш. (1976). *Естетически и критически съчинения*. София: Наука и изкуство.
- Бодлер, Ш. (1998). *Цветя на злато*. София: Нов Златорог.
- Джойс, Д. (1981). *Дъблинчани*. София: Народна култура.
- Caws, M. (1996). *Robert Motherwell: What Art Holds*. New York: Columbia University Press.
- Fisher, B. (2002). “Poe and the Gothic Tradition”, in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 72-92.
- Ljungquist, K. (2002). “The Poet as Critic”, in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 7-21.

- Neimeyer, M. (2002). "Poe and popular culture", in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 205-225.
- Peeples, S. (2002). "Poe's "constructiveness" and "The Fall of the House of Usher", in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 178-191.
- Poe, E. (1984a). *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. New York: Library of America.
- Poe, E. "The Fall of the House of Usher" *Project Gutenberg*.
<http://www.gutenberg.org/files/932/932-h/932-h.htm>. Accessed 20 Jan 2016.
- Poe, E. (1984b). *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. New York: Library of America.
- Royot, D. (2002). "Poe's humor", in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 57-72.