

Երևանի Հայ-ռուսական /սլավոնական/ համալսարան

Լոբյան Լիլիթ Դերենիկի

**Էդգար Ալլան Պոյի ստեղծագործությունը
Շարլ Բոդլերի ընկալմամբ**

Ատենախոսություն

**Ժ.01.07 -արտասահմանյան գրականություն մասանգիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի
համար**

**Գիտական ղեկավար՝ Բ.Գ.Դ., պրոֆեսոր
Կարլեն Մատինյան**

Երևան 2016

Բովանդակություն

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
 ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
Էդգար Պոն ֆրանսերեն թարգմանություններում և նրա ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության վրա.....	10
 ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
Շարլ Բոդլերը՝ Էդգար Պոյի թարգմանիչ.....	49
 ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
Էդգար Պոն Բոդլերի և ֆրանսիական գրական քննադատության մեջ.....	90
 ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ	133
 Գրականության ցանկ	136

Ներածություն

19-րդ դարի ամերիկյան գրականության ամենավառ և ամենահակասական դեմքերից մեկի՝ Էդգար Ալան Պոյի անձը և ստեղծագործությունը միշտ գրավել են գրականագետներին, արվեստի ու գրականության տեսաբաններին: Այդ հետաքրքրությունը չի կորցրել իր արդիականությունը նաև մեր օրերում, ինչի մասին վկայում են բազմաթիվ նոր ուսումնասիրությունները՝ կապված Պոյի առեղծվածի հետ: Ճակատագրի կամքով առասպելներն ուղեկցեցին Էդգար Պոյին ողջ կյանքում և անգամ նրա մահից հետո: Նրա ազնվական ծագման, ծնողների գաղտնի, խորհրդավոր ամուսնության, կալվածատեր նախնիների վերաբերյալ առասպելներին ավելի հասուն տարիքում ավելացան նաև խիզախ ճանապարհորդի, օդագնացի, արկածներ որոնող ռոմանտիկական հերոսի կերպարին վայել լեգենդները, որոնց հաճախ ինքը՝ հեղինակն էր ծնունդ տալիս՝ իր ստեղծագործություններում այնպես միահյուսելով իրականն ու երևակայականը, որ դրանք հաճախ հնարավոր չէր միմյանցից զատել:

Հետագայում լեգենդներին ավելացան ասեկոսները, գրպարտությունները, հերյուրանքները, որոնք թունավորեցին նրա կյանքը: Պոն հոգնել էր լրագրերում կարդալուց, որ ինքը հարբեցող, թուլական, չար ու անբարո մարդ է: Ժամանակակիցների՝ զարմանք առաջացնող նման անհանդուրժողականության հիմքում ընկած է առաջին հերթին այն հանգամանքը, որ Պոն, ով մեզ հայտնի է որպես նովելիստ ու բանաստեղծ, իր ժամանակակիցներին ծանոթ էր ավելի շատ որպես լրագրող և գրական քննադատ: Նա իր ժամանակի ամենից ճանաչված, անգիշում և սկզբունքային քննադատներից մեկն էր, ով տանել չէր կարող ապաշնորհությունը, միջակությունը, ստորությունը: Նա սկզբունքորեն դեմ էր նմանակելուն և էպիգոնություն երևույթին և իր տաղանդի ամբողջ ուժով մերկացնում էր էպիգոնականներին, գրագողերին, անտաղանդ հանգաթուխներին: Նա խիստ ու անվախ քննադատ էր, հաճախ անողոք, ով չէր խնայում անգամ հեղինակություն համարվողներին: Այդ պատճառով նա շատ թշնամիներ էր ձեռք բերում, ովքեր, նախանձելով նրա հանճարին և գրչի բեղունությանը, գեղագիտական փաստարկներով նրա հետ վիճելու անկարող, դիմում էին ստորության, փորփրում նրա անձնական կյանքն ու զանազան հերյուրանքներ տարածում:

Հետազոտողների և կենսագիրների մի քանի սերնդի ջանքերի շնորհիվ շատ բան պարզվեց, և Պո-բանաստեղծի ու Պո-մարդու կերպարը մաքրվեց շատ կեղծիքներից ու գրպարտություններից: Սակայն բուն Ամերիկայում՝ գրողի հայրենիքում, Պոյի հանճարի ճանաչումը եկավ շատ ուշ, երբ գրողն արդեն վաղուց

համաեվրոպական ճանաչում էր գտել: Եթե 19-րդ դարում Ամերիկայում ամերիկյան գրողի ճանաչման «վկայագիրը» տրվում էր միայն անգլիական քննադատների կողմից, ապա համաեվրոպական ճանաչումը բերում էր Ֆրանսիան:

Եվրոպայի համար Էդգար Պոյին հայտնաբերեց Շարլ Բոդլերը: Պոյի բողբոջյան թարգմանությունները, նրա տեսական աշխատանքների և գեղագիտական հայացքների մեկնությունները հսկայական ազդեցություն թողեցին ֆրանսիական ողջ գրականության և մշակույթի վրա:

Ֆրանսիացի սիմվոլիստները Պոյին անվանում էին իրենց հոգևոր հայր: Հսկայական էր գրողի ազդեցությունը եվրոպական մշակույթի վրա. ոչ միայն ստեղծագործությունները, այլ հենց Պոյի առեղծվածային կերպարը ուժգնորեն տիրում էին մարդկանց մտքերին: Այդ մասին անուղղակի կերպով վկայում է, օրինակ՝ Մոպասանը, ով, խոսելով այդ շրջանի անգլիացի խոշորագույն գրող Սվինբրդնի մասին, նրան անվանում է «դարավերջի Էդգար Պո»:

Պոն միաժամանակ և՛ պոետ էր, և՛ արձակագիր, և՛ գրականության տեսաբան, որին արևմտյան գրականագիտությունը համարում է արվեստում ներըմբռնողական (ինտուիտիվ) ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը: Բնածին խելքով օժտված, ինչպես հումանիտար, այնպես էլ ճշգրիտ գիտություններում խորը գիտելիքների տիրապետող, վերլուծական արտասովոր ունակությունների տեր անհատականություն էր Պոն, ով ամբողջ կյանքում երազում էր տրվել իր միակ կրքին՝ պոեզիային: Իր հերթին Պո-տեսաբանը, յուրովի ըմբռնելով բնությունն ու պոեզիայի առանձնահատուկ օրինաչափությունները, ստեղծեց տրամաբանորեն կուռ և յուրովի կատարյալ գեղագիտական տեսություն:

Պոյին համարում են ռոմանտիզմի գրական ուղղության հետևորդ, սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ նա ամերիկյան ռոմանտիզմի երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչներից էր, ում հատուկ էր ողբերգական աշխարհընկալումը, իշխող ուժի առջև անպաշտպանության գիտակցումը: Պոյի ստեղծագործության այնպիսի ինքնատիպ գծերը, ինչպիսիք են մռայլ հուսալքության հասնող խորը մեղանխուլիզմը, հետաքրքրությունն այն ամենի հանդեպ, ինչը իռացիոնալ է և պարուրված է գաղտնիքներով, հիվանդագին ինքնավերլուծությունը ոչ միայն ռոմանտիկական պոեզիայի պարտադիր ատրիբուտներ էին, այլև բուրժուական հեղձուցիչ հասարակությունից սահմանազատվելու պոետի ձգտումը:

Պոյի բազմակողմանի տաղանդը և նրա պոետական հանճարը չէին պարփակվում դարի շրջանակներում: Միայն շատ տարիներ անց խորապես բացահայտվեց նրա ստեղծագործության նշանակությունը, որ համահունչ էր նոր ժամանակներին: Գեղագիտության բնագավառում Էդգար Պոն զարգացրեց

գեղեցիկի կատեգորիայի, պոեզիայի և երաժշտության սերտ կապի, կոմպոզիցիայի սկզբունքների մասին եվրոպական ռոմանտիկների ուսմունքը: Նա ընդլայնեց պոետական լեզվի հնարավորությունները և ամերիկյան գրականության մեջ առաջինը ստեղծեց բանաստեղծության ավարտուն տեսություն: Վ.Իրվինգի և Ն.Ֆոթորմի հետ մեկտեղ Պոն համարվում է ազգային նովելի ժանրը ստեղծողներից, ով տեսականորեն իմաստավորել է ժանրի նշանակությունը, սկզբունքները, միասնականությունը, ճշմարտացիությունը, կարճ և ազդեցիկ ոճը: Եթե սրան գումարենք նաև այն փաստը, որ Էդգար Պոն երեք ժանրերի (դեդեկտիվ, գիտաֆանտաստիկ և սարսափի գրականություն) հիմնադիրն է, ապա պարզ կդառնա բոլոր ժամանակներում հսկայական հետաքրքրությունը նրա անձի և ստեղծագործության հանդեպ:

Բոլոր գրականագետներն ու գրաքննադատները, ովքեր գրում են Էդգար Պոյի մասին, նշում են այն հանգամանքը, որ նրա հայրենակիցները առանձնապես չէին գնահատում գրողի գրական ժառանգությունը անգամ նրա մահից երկար տարիներ անց: Իսկ այսօր Պոյին վերաբերող բազմաթիվ աշխատանքների մեծ մասը փորձում է գտնել «Ճշմարիտ Պոյի» ինքնությունը: Սակայն յուրաքանչյուր նոր աշխատանք՝ նվիրված այս գրողին, ևս մեկ նոր գիծ և նոր երանգ է հաղորդում Էդգար Պոյի խճանկարային պատկերին: Փաստ է, որ այս հեղինակը համաշխարհային գրականության յուրօրինակ ֆենոմեն է:

Էդգար Պոյի ազդեցությունը շատ երկրների գրողների, նկարիչների և մշակութային կյանքի վրա մեկ ու կես դարերի ընթացքում շատ դժվար է գերագնահատել: Առավել զարմանալի է, երբ հաշվի ենք առնում այն փաստը, որ նրա ստեղծագործական ժառանգությունը ըստ իր ծավալի այնքան էլ մեծ չէ:

Բոլոր այն երկրների թվում, որոնց մշակույթը իր վրա է կրում Էդգար Պոյի ստեղծագործության ազդեցության հետևանքները, առանձնակի տեղ է գրավում Ֆրանսիան: Կասկածից դուրս է, որ Պոն այցելել է շատ երկրներ ֆրանսիական սիմվոլիստների և հատկապես Բոդլերի շնորհիվ: Պոյի ամենանվիրված երկրպագուներից մեկը՝ Պոլ Վալերին, այդ առիթով գրում է. «Այդ մեծ մարդը ամբողջովին մոռացված կլիներ այսօր, եթե Բոդլերն իր առջև խնդիր չդնէր ներառել նրան եվրոպական գրականության մեջ»: Առիթից օգտվելով ասենք, որ Էդգար Պոյի համաշխարհային փառքը թույլ է կամ կասկածելի միայն իր հայրենիքում և Անգլիայում: Այդ անգլոսաքսոնացի պոետը, ի զարմանս շատերի, քիչ է հայտնի իր ցեղակիցների շրջանում:

Դրան հակառակ կարծիք է փորձում արտահայտել Լ.Վինը: Նա համոզված է, որ Ամերիկայում նրա ստեղծագործությունները երբեք ամբողջովին չեն մոռացվի,

քանի որ Պոյի ստեղծագործությունները այստեղ կարդում էին ինչպես Պոյի մահից առաջ, այնպես էլ հետո: «Սակայն,- նշում է նա,- Բողերի ներդրումը Պոյի ստեղծագործության ճանաչման ու տարածման գործում դուրս է գալիս Վալերիի արտահայտած գնահատականի սահմաններից: Բողերի հոդվածներն ու թարգմանությունները ոչ միայն ներգրավեցին Պոյի ստեղծագործությունները եվրոպական գրականության ոլորտ, այլև մեծ դեր խաղացին, որպեսզի այն ծանոթ դառնա ողջ աշխարհին»:

Մեկ ուրիշ հեղինակ՝ Պատրիկ Զվինը, իր «Էդգար Պոյի ֆրանսիական դեմքը» գրքում նկարագրում է ստեղծված պարադոքսալ իրավիճակը. «Այն արտասովոր բարձր գնահատականը, որին Պոն արժանացավ Ֆրանսիայում և ամբողջ Եվրոպայում, ինձ համար միշտ կմնա հանելուկային, քանի որ այն Պոն, որին նրանք երկրպագում են, ընդամենը ֆրանսիացիների երևակայության մի ֆակտի ծնունդ է»: Այստեղից գրականագետը հետևություն է անում, որ ֆրանսիացիների կողմից ծանոթությունը Պոյի ընկալման հետ հնարավորություն է տալիս նորովի նայել և ընդլայնել գոյություն ունեցող պատկերացումը մեր սեփական գրողներից մեկի մասին:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ հենց ֆրանսիացիների պատկերացումը Պոյի մասին հիմք ծառայեց համաշխարհային գրականության մեջ նրա տեղի, դերի, ելության բնորոշման համար: Ճիշտ է՝ եթե Պ.Զվինի համար Պոյի «ֆրանսիական դեմքը» այն է, ինչ Բողերը ներկայացրեց Ֆրանսիային և ամբողջ աշխարհին, ապա մի շարք այլ քննադատներ (Մոկլեր, Կաբո, Ֆորկլաց) գտնում են, որ դրա կողքին պետք է հիշատակել նաև Մալարմեի, Վերլենի և Վալերիի անունները:

Ֆրանսիացիները այն աստիճան էին յուրային դարձրել Պոյին, որ չափազանց ազատ մեկնաբանություններ էին տալիս այն ամենի վերաբերյալ, ինչը կապված է գրողի անձի և ստեղծագործության հետ: Պոյի ազդեցությունը ֆրանսիացի արձակագիրների, բանաստեղծների և քննադատների վրա շատ բազմաբնույթ է և եական:

Միջև օրս էլ Պոյի կյանքն ու ստեղծագործությունը շարունակ ուսումնասիրվում են Ֆրանսիայում: Պոյի ստեղծագործությունը ֆրանսիական մշակույթի համար դարձավ ժամանակակից հայեցողությունների մեծ մասի բանաձևը: Արդյունքում, ի դեմս Պոյի, ծնվեց առասպել, միֆ, պաշտամունքային կերպար: Բողերը, եթե ստեղծեց մեկ կոնկրետ Պո, ապա ֆրանսիական մշակույթը տվեց նրա բազմադեմ կերտվածքը:

Մեր ուսումնասիրության արդիականությունը բացատրվում է նրանով, որ գրականության ու մշակույթի զարգացման ներկա փուլում Պոյի կերպարը ձեռք է

բերել բացառիկ կարևորություն և արդիականություն ինչպես «Ինտելեկտուալ արվեստի», այնպես էլ զանգվածային մշակույթի ոլորտում: Եվ այդ ամենի ակունքները պետք է փնտրել առաջին հերթին Էդգար Պոյի անձի ու ստեղծագործության՝ ֆրանսիացի սիմվոլիստ Շարլ Բոդլերի ընկալման մեջ:

Դրա հետ մեկտեղ միջմշակութային կապերի հետազոտումը այսօր ամենամեծ տարածում ունեցող ուղղություններից է ժամանակակից գիտության մեջ: Նման ուսումնասիրության կարևորությունը բացատրվում է նաև նրանով, որ այստեղ համադրվում են գրականագիտական մոտեցումը և թարգմանությունների ոճաբանական վերլուծությունը, ինչը նոր նախադրյալներ է ստեղծում գրական ստեղծագործությունների հետազոտման համար:

Միջմշակութային փոխադարձ ազդեցության խնդիրը գրականագիտության մեջ այսօր դարձել է շատ հրատապ նաև այն պատճառով, որ գեղարվեստական տեքստի վերլուծությունը զգալի չափով պայմանավորված է հեղինակի կամ հեղինակի անունից շարադրողի անձով:

Մեր ուսումնասիրության նորույթը պայմանավորված է Էդգար Պոյի ստեղծագործության ու կյանքի, Շարլ Բոդլերի և ֆրանսիական սիմվոլիստական գրականության համակողմ խնդիրների ընկալման ամբողջական հետազոտություններով:

Այս խնդիրը տարբեր ժամանակներում և տարբեր ձևաչափերով ուսումնասիրվել է արդեն հիշատակված Պ.Զվինի, Լ. Վինի, Ռ.Ֆորքլացի, Ժ.Լականի և մի շարք այլ եվրոպացի և ամերիկացի գրականագետների կողմից: Այդ ուսումնասիրությունների մեծ մասը վերաբերում է կա՛մ ընդհանուր ֆրանսիական գրականության ու մշակույթի վրա Էդգար Պոյի ազդեցությանը, կա՛մ ճիշտ հակառակը՝ ներկայացնում է Պոյի ստեղծագործության առանձին ժանրի կամ որևէ խնդրի քննությունը կոնկրետ գծագրված սահմաններում:

Ռուսալեզու գրականագիտության մեջ Էդգար Պոյի ստեղծագործության ուսումնասիրությանն են անդրադարձել այնպիսի գրականագետներ, ինչպիսիք են Ա.Նիկոլյուկինը, Գ.Զլոբինը, Ա.Զվերևը, Յու.Կովալյովը: Նշված հետազոտողների հիմնական խնդիրն է եղել ներկայացնել Էդգար Պոյին առաջին հերթին որպես ամերիկյան ռոմանտիզմի մեծ գրող: Ինչ վերաբերում է թարգմանչական և տեսական հարցերին, դրանք հիմնականում կապված են ռուսերեն թարգմանությունների և ռուս տեսաբանների՝ Յու.Լուչինսկու, Տ.Սոլոդովնիկովայի մեկնաբանությունների հետ: Հայ գրականագիտության մեջ Էդգար Պոյի ստեղծագործությանը

անդրադարձել են Խաչիկ Դաշտենցը, Աշոտ Գաբրիելյանը¹, Արփիկ Լազարյանը, Ժաննա Կարապետյանը, Սեդա Գաբրիելյանը, Արտաշես Էմինը: Հայ ընթերցողին հայտնի են նաև Պոյի «Խերեսի տակառը», «Բերենիս», «Մորելլա», «Վիլյամ Վիլսոն», «Ժանտախտ Արքան», «Աշերների տան անկումը», պատմվածքների հայերեն թարգմանությունները:

Մեր աշխատանքի նորույթը կայանում է նրանում, որ առաջին անգամ մեր գրականագիտության մեջ փորձ է արվում ուսումնասիրել Էդգար Պոյի ստեղծագործության ու անհատականության ընկալումն ու մեկնաբանումը Շարլ Բոդլերի թարգմանություններում և տեսական գործերում:

Ուսումնասիրության առարկան Էդգար Պոյի ստեղծագործությունների բողերյան թարգմանություններն են, Պոյի գեղարվեստական աշխարհընկալման բողերյան մեկնությունները, ինչպես նաև Էդգար Պո-գրողի և Պո-անհատականության ազդեցությունը ֆրանսիական սիմվոլիստների և հիմնականում ֆրանսիական գրականության ու մշակույթի վրա: Ուսումնասիրության նյութ են դարձել ոչ միայն Էդգար Պոյի և Շարլ Բոդլերի բնագիր տեքստերը, այլև ֆրանսիացի անվանի գրողներ և քննադատներ Պ.Վալերիի, Ս. Մալարմեի, Պ.Վերլենի, Ժ.Դոուսլոյի, Ռ.Ֆորքլացի, Ժ.Կաստելնոյի, Ռ.Բարտի, Ժ.Դերիդայի աշխատանքները:

Մեր աշխատանքի տեսական հիմքն են կազմում ժամանակակից գրականագետների աշխատանքները՝ կապված միֆապոետիկայի, միֆական մտածողության և ժամանակակից գրականության մեջ դրանց դերի հետ(Յու. Լոտման, Ե. Մելետինսկի, Ու. Էկո, Ռ.Յակոպսոն, Ի.Լեվի): Կիրառել ենք ուսումնասիրության մեթոդաբանական տարբեր սկզբունքներ՝ համադրման, զուգադրման և համեմատական վերլուծության: Հետազոտման ընթացքում հաշվի են առնվել ֆրանսիական, ամերիկյան, ռուսական, ինչպես նաև հայ գրականագիտության արդի մոտեցումները և առնչությունները:

Ուսումնասիրության գիտական և կիրառական նշանակությունը

Ուսումնասիրության արդյունքները կարող են կիրառվել ամերիկյան ռոմանտիկական գրականությանը նվիրված դասախոսություններում, Էդգար Պոյի ստեղծագործության և ֆրանսիական գրականության, գրաքննադատության ու մշակույթի հետ նրա ազդեցության և առնչության խնդիրներին նվիրված հատուկ դասընթացներում:

Աշխատանքի նպատակն է համալիր կերպով ուսումնասիրել Էդգար Պոյի ստեղծագործության Շարլ Բոդլերի մեկնաբանությունը և դրա ֆրանսերեն

¹ Գաբրիելյան Ա. «Էդգար Պո. մղձավանջների հանճարեղ վկան», «Ազատամտություն» օրաթերթ, 2009թ, էջ 10

թարգմանությունը, քանի որ Բողլերի տեսական նյութերի զգալի մասը կապված է թարգմանությունների հետ, որոնք հնարավորություն են տալիս նրան յուրովի մեկնաբանել Պոյի ստեղծագործությունների գաղափարական և ոճական առանձնահատկությունները: Ելնելով այս նպատակից՝ մեր առջև դնում ենք հետևյալ խնդիրները.

- Քննել Պո-բանաստեղծի և Պո-անհատականության ընդհանուր բնութագիրը Բողլերի տեսական գործերում:

- Վերլուծել Պոյի ստեղծագործությունների գաղափարական, կառուցվածքային, լեզվաոճական առանձնահատկությունները Բողլերի մեկնաբանությամբ:

- Ի հայտ բերել այն ընդհանրությունները և տարբերությունները, որոնք առկա են Բողլերի և ֆրանսիացի սիմվոլիստների՝ Պոյի արձակ և չափածո ստեղծագործություններին վերաբերող մեկնաբանություններում և թարգմանություններում:

- Քննել այն ազդեցությունը, որ ունեցել է Պոյի ստեղծագործությունը Բողլերի, ֆրանսիացի սիմվոլիստների և այդ դարաշրջանի ֆրանսիական գրականության վրա:

Նշված խնդիրները համաչափ ուսումնասիրելու համար նպատակահարմար գտանք աշխատանքը բաժանել երեք գլուխների: Առաջին գլխում քննության է առնվում Պո-բանաստեղծի և արձակագրի ազդեցության արտացոլումը ֆրանսիական սիմվոլիստական գրականության մեջ: Երկրորդ գլխում վերլուծվում են Պոյի բանաստեղծությունների բողլերյան թարգմանությունները և դրանց հետ կապված մեկնաբանությունները:

Երրորդ գլխի քննության նյութն է Բողլերի տեսական հայացքները՝ կապված Էդգար Պոյի ստեղծագործության, նրա գեղարվեստական աշխարհի յուրահատկության և նրա անձի միֆականացման հետ:

Եզրակացությունում ամփոփված են ուսումնասիրության հիմնական դրույթները:

Գլուխ առաջին

Էդգար Պոն ֆրանսերեն թարգմանություններում և նրա ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության վրա

19-րդ դարի մեծանուն գրող Էդգար Ալան Պոյի անձը և ստեղծագործությունը թերևս ամենից շատ գրական վիճաբանությունների և տարակարծությունների նյութ է եղել ողջ ամերիկյան գրականության պատմության մեջ: Բոլոր մասնագետների մոտ անհերքելի է այն փաստը, որ Էդգար Պոն հանճար է: Սակայն, ինչպես դա հաճախ է պատահել ամերիկյան գրականության պատմության մեջ, գրողն իր հայրենիքում ճանաչում չի գտնում, և այդ ճանաչումը գալիս է նրա մահից շատ տարիներ անց: Նույնը պատահեց Էդգար Պոյի դեպքում: Եվրոպայի և աշխարհի համար նրան «հայտնաբերեց» Բոդլերը, և նրանից հետո ֆրանսիացի սիմվոլիստներ՝ Մալարմեն և Վերլենը:

Ներգործող ստեղծագործական անդրադարձը իր արմատներով մոտենում է Յենայի ռոմանտիկների թեզին, ուր խոսքը «գրողին ընդառաջ գնացող, ստեղծագործական գործընթացին մասնակցող ընթերցողի մասին է»²: Եվ այս պարագայում կարելի է ասել, որ յուրաքանչյուր ընկալում՝ յուրօրինակ մեկնաբանություն է, ինտերպրետացիա:

Ընթերցողի ընկալման ակտիվությունը կայանում է նրա ձգտման մեջ. «ստեղծել», այլ ոչ թե միայն կրավորական կերպով ընկալել ստեղծագործությունը: Ռեցեպտիվ գեղագիտության հայեցակարգը ենթադրում է հաղորդակցում հեղինակի և ընթերցողի միջև, երբ վերջինս ինքն է շարակարգում ստեղծագործության իմաստային շղթան: Մեկնաբանողը չպետք է խլացնի սեփական «Ես-ը», այլ հակառակը՝ ստեղծագործության օբյեկտիվ էության առավել խոր ընկալման համար նա պետք է իր սեփական հատկանիշները ներդնի այդ ընկալման գործընթացի մեջ: Այսպիսով՝ գրական ստեղծագործության ռեցեպցիան և մեկնաբանությունը դառնում են յուրատեսակ երկխոսություն: Այս գաղափարը հնարավորություն է տալիս խոսել Էդգար Ալան Պոյի անձի ու ստեղծագործության ընկալման առանձնահատկությունների մասին ֆրանսիացի գրողների և քննադատների կողմից: Արդյունքում մենք կարող ենք մի կողմից խոսել Ֆրանսիայում տեղ գտած մշակութային այնպիսի երևույթի մասին, որը հաճախ անվանում են «ֆրանսիական Պո», որով պայմանավորված են Ֆրանսիայի 19-րդ դարի երկրորդ կեսից մինչև 20-րդ

² Гонкур, Э. / Дневник. Избранные страницы. — Т.1. — М., 1964. — С. 258-291 .

դարի վերջի հասարակական-մշակութային զարգացումները: Մյուս կողմից գրողի ստեղծագործության՝ որպես գեղագիտական ֆենոմենի բազմաթիվ մեկնաբանությունների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս ավելի օբյեկտիվ ընկալել այն:

«Երևակայական կամ վիրտուալ իմաստ» եզրույթը, որն առաջադրել է տեսաբան Յ.Յաուսը իր «Գրականության պատմությունը որպես գրականագիտության սադրանք» աշխատանքի մեջ, այն միտքն է արտահայտում, որ արվեստը կանխատեսում է ապագա փորձի կուտակման ու զարգացման ճանապարհներն ու միջոցները՝ շարադասելով գեղարվեստական կանխատեսման միջոցով դեռ տեղի չունեցած աշխարհայացքային մոդելները:³ Արվեստն ունի մի առանձնահատուկ «վիրտուալ» իմաստ, որն իր մեջ պարունակում է անսպասելի և «սադրիչ» պատկերացումներ գրականության և կյանքի մասին: Սա ընթերցողի մոտ առաջացնում է հետաքրքրություն և դարձնում նրան ստեղծագործության «համամասնակից», իսկ որոշ դեպքերում՝ «համահեղինակ»: Շարլ Բոդլերի և ֆրանսիացի այլ գրողների թարգմանություններն ու մեկնաբանությունները, փաստորեն, ստեղծեցին գրական-մշակութային մի ամբողջ շերտ, որը հիմնված է նման մեկնաբանության վրա, և դրանով իսկ հիմք դրեցին Էդգար Պոյի «ֆրանսիական կերպարին»:

Իհարկե, Էդգար Պոյի անհատականության՝ ֆրանսիացի գրողների և քննադատների կողմից ընկալման հետազոտությունը հնարավոր է դառնում միայն այն դեպքում, երբ հեղինակի գեղարվեստական ստեղծագործությունը և կենսագրությունը վերջնարդյունքում ամրագրվում են գրական մի որևէ ձևում՝ թարգմանություն, քննադատական կամ կենսագրական ակնարկ և այլն: Թարգմանությունը իր վրա է կրում մեկնաբանական գործընթացների դրոշմը և այդ պատճառով որոշ վերապահումներով կարող է ծառայել որպես եզակի, «վավերացված» նյութ, որն իր հերթին կօգնի «անըմբռնելի» մեկնաբանության հետազոտությանը:

Մեկ այլ հարց է գրողի անձի միֆականացման խնդիրը: Ինչպես հայտնի է, միֆը մեր դարում գրականության և մշակույթի համար ձեռք է բերում մի առանձնահատուկ ձգողականություն և գրավչություն: Միֆական սյուժեներն ու մոտիվները սկսեցին ակտիվ գործածվել գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ սկսած 20-րդ դարի առաջին կեսից (Զ.Ջոյս «Ուլիսես», Ու.Ֆոլքներ «Ադմուլկ և ցասում», Ֆ.Կաֆկա «Դոյակը» և այլն): Սակայն մեր պարագայում միֆը դիտարկվում է մշակույթի և առօրյա գիտակցության

³ Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. — М.: ИНИОН РАН, 2002. — с. 90

համատեքստում: «Միֆաստեղծում» եզրույթի կիրառումը այն երևույթների հանդեպ, որոնք «ձեռք են բերել նոր միֆի կարգավիճակ, շատ պայմանական է, քանի որ իսկական միֆը ստեղծվում է կոլեկտիվ գիտակցությամբ»:⁴ Այդ պատճառով տվյալ աշխատանքում մենք դիտարկում ենք Էդգար Պոյի կերպարի միֆականացումը ոչ այնքան անհատական ռեցեպցիայի գործընթացում (քննադատների, գրողների, կենսագիրների), որքան ֆրանսիական մշակույթի մեջ ընդհանրապես:

Մենք կփորձենք մեկ ընդհանուր պատկերի մեջ ներառել ոչ միայն այդ կերպարի ստեղծման ամենավառ և գլխավոր մասը՝ Շարլ Բոդլերի քննադատական աշխատանքների և թարգմանությունների փուլը, այլև ավելի քիչ շոշափված, Բոդլերին նախորդած և հաջորդած ֆրանսիացի այլ թարգմանիչների և մեկնաբանների գործերը:

Շարլ Բոդլերի կողմից ստեղծված Էդգար Պոյի կերպարը ֆրանսիական գրականության և մշակույթի մեջ հիմք հանդիսացավ ամերիկացի գրողի անձի միֆականացման համար: Այն նմուշ-օրինակ ծառայեց Ֆրանսիայի հաջորդ սերունդների քննադատների և գրողների համար, որոնք կարող էին ինչպես համաձայնել, այնպես էլ հերքել Բոդլերի մոտեցումը: Սակայն նրանք էլ իրենց հերթին, այսպես թե այնպես, նպաստում էին այդ կերպարի հետագա զարգացմանը՝ հարստացնելով այն բազմապիսի ու բազմազան իմաստներով, խորհրդանիշ ու միֆ դարձնելով «ֆրանսիական Պոյի» կերպարը:

Միֆականացված կերպարը կերպար է, որը «մղվում» է անգիտակցական ոլորտ, երբ այդ կերպարին հաղորդվում են միֆապոետական, արքետիպիկ գծեր: Էդգար Պոյի կերպարը՝ որպես պոետի միֆականացված կերպար, ստեղծվում է Բոդլերի շրջանում, երբ ռոմանտիզմը դեռ չէր կորցրել իր ազդեցությունը լայն հանրության վրա: Իսկ այդ միֆականացման երկրորդ փուլը տեղի ունեցավ սիմվոլիզմի ծաղկման շրջանում: Սիմվոլիզմի՝ որպես մշակութային ուղղության համար այդ երևույթը դարձավ շատ բնորոշ: Գրական քննադատներից մեկը գրում է. «20-րդ դարի սկզբի գրականության և արվեստի այդ ուղղության տարբերակիչ առանձնահատկությունը դարձավ հասարակական ու անձնական կյանքի երևույթների համընդհանուր միֆականացումը:

Միֆաստեղծ գիտակցության վերածնունդը սիմվոլիստների մոտ կապված է նրանց ձգտումով. ներառել սեփական ստեղծագործության մեջ այն ամենը, ինչ մարդկությանը տվել են արվեստը, փիլիսոփայությունը, պատմությունը, կրոնը,

⁴ Токарева Г. Миф в художественной системе У.Блейка.. — Воронеж, 2005. —с. 8

Արևմուտքի և Արևելքի, անտիկ շրջանի և միջնադարի, նոր և նորագույն շրջանի գրականությունները»:⁵

Այդ միֆականացումը, ի վերջո, բերեց այն բանին, որ Ֆրանսիայում ստեղծվեց Պոյի կերպարի պաշտամունք: Այդ պաշտամունքի հարցը առավել արդիական է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում Էդգար Պոյի ժամանակակից կարգավիճակը ֆրանսիական մշակույթում: Մի կողմից այդ անունը դառնում է ավանգարդային արվեստի խորհրդանիշ, ինչի մասին վկայում է այն մեծ հետաքրքրությունը Պոյի անձի և ստեղծագործության հանդեպ, որը ցուցաբերում են սյուրռեալիստ Անդրե Բրետոնը և պոստստրուկտուրալիստ Ռոլան Բարտը: Մյուս կողմից այն միահյուսվում է և «տարրալուծվում» զանգվածային մշակույթի մեջ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Էդգար Պոյի կերպարի միֆականացումը ունեցել է մի շարք նախադրյալներ, որոնցից ամենակարևորը կենսագրական նախադրյալներն են: Պոյի կենսագրությունը տարբեր կերպ է շարադրվել և մեկնաբանվել հետազոտողների կողմից, և շատերի համար դժվար է դարձել տարանջատել ճշմարտությունը հորինվածքից: Սակայն կարևորն այն է, որ անգամ այդ բոլոր փաստերի չոր շարադրանքը մեծ դաշտ է բացում ինչպես հետազոտողների, այնպես էլ ընթերցողների երևակայության համար:

Փոքր տարիքում զրկվելով ծնողներից՝ նրան որդեգրում և խնամում է իր քեռի Ալանը: Այդ անցումը մի ընտանիքից դեպի մյուսը անցում էր մի միջավայրից մի այլ միջավայր, քանի որ նրա մայրը դերասանուհի էր, իսկ մորեղբայրը՝ գործարար: Սա հետազոտողների կողմից դիտվում է որպես Պոյի կենսագրության առաջին ողբերգական շրջան: Հետագայում այս փաստը կխորհրդանշի անցում սիրո, մայրական խնամքի, արվեստի և ստեղծագործության մթնոլորտի «դաշտից» դեպի գործարար հարաբերությունների «անսեր ու անհոգի դաշտ», որտեղ տիրում են միայն չոր հաշվարկը և քաղքենիական կենսահայացքները: Պոյի կենսագրության հաջորդ կարևոր փուլը համարվում է գրողի ծանոթությունը Բալթիմորում իր հոր զարմուհի Մարիա Քլեմի և նրա դստեր՝ Վիրջինիայի հետ: Շատ կենսագիրների համար այս երկու անձնավորությունները դարձան Պոյի՝ ընտանիքի, գեղեցկության, սիրո մթնոլորտ վերադառնալու խորհրդանիշ: Վիրջինիայի հետ (ու՛մ հետ նա ամուսնացավ, երբ նոր էր բոլորել աղջկա 13-ամյակը) ապրած կյանքի ամբողջ շրջանը կենսագիրները համարում են երջանիկ՝ սիրո ու ստեղծագործության տեսանկյունից, բայց և դժբախտ՝ նյութական ծանր դրության և սոցիալական անկայուն վիճակի պատճառով: Մարիա Քլեմը փորձում է օգնել՝ խմբագրությունից խմբագրություն

⁵ Приходько, И. Мифопоэтика А..Блока.— Владимир, 1994. — с. 6

տանելով Պոյի ձեռագրերը, և ինքը՝ գրողն էլ շատ է ստեղծագործում և միաժամանակ աշխատում որպես լրագրող: Այս շրջանում են ի հայտ գալիս Պոյի երկարատև դեպրեսիայի վկայությունները, նրա հակումը դեպի ալկոհոլը և թմրադեղը: Եվ նույն այս շրջանում է ի հայտ գալիս նաև Վիրջինիայի հիվանդությունը, որն ավարտվում է մահով, ինչը կենսագիրների կարծիքով Պոյի մոր ճակատագրի ճիշտ կրկնությունն էր:

Կյանքի օրոք եղած գաղտնիքներին և առեղծվածներին ավելանում է նաև Պոյի մահվան առեղծվածը՝ անհայտ վայրում, անհայտ հանգամանքներում և անհայտ վիճակում: Գրողի մահվան պատճառներն ու հանգամանքները մինչ այսօր էլ մնում են հանելուկային: Ամեն ինչ Պոյի ճակատագրում առեղծվածային, հանելուկային և վիճահարույց մթնոլորտ է ստեղծում նրա անվան շուրջ:

Պոյի կերպարը՝ որպես կենսագրական ոչ բացահայտ և ներիմաստ, հնարավորություն է տալիս մեզ ավելի լավ հասկանալ Բոդլերի և Ֆրանսիացի այլ գրողների ու քննադատների՝ Պոյի ստեղծագործության ու կյանքի ընկալման առանձնահատկությունը: Այդ կերպարի առաջացման և զարգացման գործընթացում առանձնակի դեր են խաղում այն գործոնները, որոնք ընթերցողներին ստիպում էին մտածել այն անհատի մասին, ով գրել է այս ստեղծագործությունները:

Շատ հաճախ այդ դրսևորումները ուղեկցվում են պատրանքներով, իսկ ընթերցողները փորձում են գտնել դրանց բացատրությունները հեղինակի կենսագրական փաստերում: Սակայն այստեղ էլ իր հերթին նրանք գտնում էին էլ ավելի մեծ թվով հանելուկներ, հակասություններ և պատրանքներ: Սրա արդյունքը եղավ այն, որ սկսեցին լույս տեսնել կենսագրական և քննադատական հետազոտություններ, որոնք միավորում էին իրենց մեջ ինչպես փաստերը, այնպես էլ Պոյի ստեղծագործությունների վերլուծության հիման վրա առաջացած ենթադրությունները, հորինվածքները: Բացի այդ, Ֆրանսիացի քննադատ-պոետները իրենց համար հայտնագործեցին Պոյին՝ որպես կերտող հեղինակի, ում գեղագիտական սկզբունքները, իրենց սեփական կարծիքով, առավել հոգեհարազատ են իրենց:

Այս հարցում նույնպես ի հայտ են գալիս մի շարք հակասություններ, և մինչ օրս բանավեճի առարկա են մնում Պոյի փիլիսոփայական հայացքների ճշմարտացիության հարցերը: Եվ դա օրինաչափ է, քանի որ ինքը՝ հեղինակն էր ասես գիտակցաբար հող նախապատրաստել նման բանավեճերի համար: Պոյի՝ Ֆրասիայում ամենից շատ քննարկվող էսսեներից էր «Կառուցվածքի փիլիսոփայությունը», որը հիմք տվեց Ֆրանսիացիներին՝ ընկալելու Պոյին որպես մաքուր տրամաբանության կողմնակցի, մինչդեռ նրա պոեզիան ստեղծում էր բուռն և

ոգեշունչ մղումների, առեղծվածային շնորհի տպավորություն: Օբյեկտիվ հայացքը «Ֆրանսիական Պոյի» նկատմամբ ձևավորվում է ֆրանսիական գրականության մեջ բոլոր արտացոլումների, անդրադարձների թարգմանությունների միաձուլմամբ՝ իր ամբողջ բազմազանության մեջ:

Մի առանձին նոր էջ բացվեց ֆրանսիացի ընթերցողների համար՝ կապված Էդգար Պոյի ստեղծագործության հետ, երբ 1872 թվականին Ստեֆան Մալարմեն «Արվեստի և գրականության վերածնունդը» ամսագրում հրատարակեց Պոյի բանաստեղծությունների թարգմանությունները, որոնք Բոդլերը ժամանակին համարում էր անթարգմանելի: Այս հարցում որոշակիություն մտցնելու համար հարկ է հակիրճ անդրադառնալ Պոյի բանաստեղծական սկզբունքներին և դրանց ձևավորման գործընթացին:

1830-ական թվականներին Պոն սկսեց եռանդուն կերպով զբաղվել բանաստեղծական տեսության հարցերով: Նա իր տեսակետերը շարադրեց «Դատողություններ բանաստեղծության մասին» /1843/, «Ստեղծագործության փիլիսոփայություն», /1846/ և հետմահու հրատարակված «Բանաստեղծական սկզբունք» /1849/ տրակտատներում, որոնք էլ կազմում են բանաստեղծական արվեստի մասին նրա տեսության ամբողջությունը: 1846 թվականի ապրիլին Էդգար Պոն «Գրեմի» ամսագրում հրատարակեց հանրահայտ «Ստեղծագործության փիլիսոփայությունը» հոդվածը. այն տարակուսանք և շփոթություն առաջացրեց ժամանակակիցների մոտ և մինչև այսօր տարօրինակ է թվում շատ քննադատների: Հոդվածի նյութ ծառայեց մի տարի առաջ տպագրված «Ագռավը» բանաստեղծության վրա աշխատելու փորձը իսկ առարկան՝ ստեղծագործական գործընթացի «մեխանիկան» էր: Հոդվածի արդյունքը կարող ենք սահմանել որպես պոեմի ալգորիթմ, այսինքն՝ «գործողությունների» հստակ գրանցված հաջորդականություն, որի խստիվ պահպանումը տանում է դեպի նշված ստեղծագործության առաջացումը:

Թոմաս Էլիոտը, օրինակ, գրում էր, որ, հետազոտելով սեփական պոեմը, Պոն կա՛մ ծաղրում էր ընթերցողին, կա՛մ խաբում էր ինքն իրեն՝ պատկերելով պոեմը գրելու պրոցեսը հենց այնպես, ինչպես ինքը կցանկանար, որ այն գրվեր:⁶

Ձեռնամուխ լինելով «Ագռավի» ստեղծման պատմությանը՝ նա միանշանակ հայտարարեց. «Իմ նպատակն է անվիճելիորեն ապացուցել, որ նրա («Ագռավի») ստեղծագործական ոչ մի պահը պատահականության կամ ինտուիցիայի արդյունք չէ, որ աշխատանքը աստիճան առ աստիճան տանում էր դեպի ավարտ՝

⁶Eliot, T. From Poe to Valéry. A Lecture Delivered at the Library of Congress. — The Hudson Review, 1949 - vol.II, No.3, autumn, p. 39

ճշգրտության և խիստ հաջորդականության, ինչպես լուծում են մաթեմատիկական խնդիրները»:⁷

Իր տեսակետերում Պոն հենվում է այն սկզբունքի վրա, որ արվեստի (այդ թվում և պոեզիայի) գլխավոր նպատակը հոգու դաստիարակությունն է, ընթերցողի հաղորդակցումը «բարձր և բարձրագույն գիտության հետ», մարդու կատարելագործումը: «Բարձրագույն, իդեալական գեղեցկություն» հասկացությունը Պոյի տեսության հիմքն է: Այն անհնար է պատկերել. ամբողջովին պլատոնական է երկնայինի ոլորտում և գոյություն ունի «հոգու տպավորությունների հիշողության ձևով» և բառերով չի նկարագրվում: Ըստ Պոյի՝ պոեզիայի խնդիրը ոչ թե «բարձրագույն գեղեցկությունը» ցույց տալու մեջ է, այլ նրանում, որ օգնի ընթերցողին ըմբռնելու այն: Բանաստեղծական երկի նպատակն է ընթերցողին նվիրել «Էքստազի» պահեր, նպաստել «հոգու վեհացմանը», որի միջոցով էլ նա կհասնի «բարձրագույն գեղեցկության» ըմբռնմանը:⁸

Պոյի բանաստեղծական տեսության անկյունաքարը «Էֆեկտն» է՝ տպավորությունը: Տպավորության, դրանով իսկ հոգու վեհացման հասնելը հնարավոր է, եթե երկն ունի սյուժեի, պատկերային համակարգի, տոնայնության միասնություն: Այս ամենն անհրաժեշտ է, որպեսզի ձեռք բերվի հուզական ազդեցության առավել խտացվածություն կամ Պոյի ձևակերպմամբ՝ տպավորության միասնություն: Սա Պոյի գեղագիտության կարևորագույն հասկացություններից մեկն է:

Ըստ Պոյի՝ պոեզիայի անմիջական նպատակը բավականությունն է, ոչ թե կենսական ճշմարտությունը: Այդ բավականությունը կրում է անորոշ բնույթ՝ ի տարբերություն արձակից ստացված բավականության, որը միանգամայն որոշակի բնույթ ունի: Բավականության «որոշակիության» և «անորոշության» հակաթեզը Պոյի պատկերացումներում կապված է երաժշտության և պոեզիայի արյունակցության մասին նրա դրույթի հետ: Սակայն պոեզիայի «անորոշության» հասկացությունը Պոյի գեղագիտության մեջ ուներ շատ ավելի կարևոր նշանակություն, քան այս վաղուց հայտնի համադրումը: Ամերիկյան հայտնի քննադատ Վիկ Վան Բրուկսը գրում է. «Հավատալով, որ անորոշության մեջ պոեզիայի հոգին է՝ նա ձգտում էր գրել անտեսանելին, մշուշոտը, անհասանելին: Նրա քնարերգության մեջ բացակայում են տարածական, ժամանակային բնութագրումները: Պոյի պոեզիայի վերաբերյալ որտե՞ղ, ե՞րբ հարցերը իմաստ չունեն, և իզուր կլինեն պատասխան փնտրել: Նույնիսկ ամենասյուժետային

⁷ Эстетика американского романтизма. Под ред. М.Овсянникова, Москва, Искусство, 1977, с.112

⁸ Захаров В.Лирика Эдгара По.-В кн.: ПО Э. Лирика. Л., 1976, с.63

բանաստեղծության մեջ՝ «Ագռավ»-ում, չի գտնվի ավելի որոշակի բան, քան «գիշերային թախծալի ժամը», «դեկտեմբերյան մշուշն ու ցուրտը»»:⁹

Այս կողմնորոշումը ամերիկյան գեղագիտության մեջ առաջինը մեկնաբանել էր Բրայենտը, որից հետո՝ Պոն, որը նույնպես գտնում էր, որ որոշակիությունը (ժամանակ, տեղ, գործողություն, կերպարներ, զգացմունքներ) բանական է, այն դիմում է մտքին և սահմանափակում է երևակայությունը, իսկ անորոշությունը դիմում է հույզերին և զարգացնում երևակայությունը:

Պոյի պոեզիայում ներշնչման ձևերը կցկտուր և ինքնանպատակ չեն: Նրանք առաջացնում են երկի գեղարվեստական կառուցվածքի յուրատեսակ համակարգ: Բանաստեղծն այն անվանել է «միստիկական իմաստ»: Ռոմանտիկական տերմիններից ժամանակակից բանաստեղծական լեզվի անցնելով՝ կարելի է ասել, որ Պոյի պոեզիայի «միստիկական իմաստը» ոչ այլ ինչ է, քան տրամաբանական և հուզական ենթատեքստ: Բանաստեղծը տպավորության (էֆեկտի) հասնելու հարցում դրան հսկայական նշանակություն է տալիս. «Այն ունի երաժշտական նվագակցության անսահման ուժը: Նվագակցությունը կենդանացնում է մեներգը, միստիկականը, այսինքն՝ ենթատեքստը, ոգեշնչում հրաշալի մտահղացումը և բարձրացնում այն մինչև իդեալականը»- գրում է Է.Պոն:¹⁰

Յիանալի բանաստեղծ, ասմունքող, տաղանդավոր տեսաբան և լրագրող, համաշխարհային գրականության մեջ պատվավոր տեղ գրավող Էդգար Պոն Ամերիկայի «անառակ գավակն» էր: Նրան համարում էին անհաջողակ, չափազանցնում նրա բնավորության թույլ կողմերը, զրպարտում, դատապարտում նրան: Հանկարծակի չէ, որ Բողլերն առաջարկել է Պոյի շիրմաքարին գրել. «Դուք բոլորդ, որ եռանդագին ձգտել եք բացահայտել ձեր գոյության օրենքները, որ տենչացել եք անհունին, դուք, որոնց խեղդված զգացմունքները ստիպված են եղել մի սոսկալի ափսոսանք գտնել գինարբուքի մեջ, աղոթե՛ք նրա համար: Այժմ նրա մաքրագործված մարմնավոր էությունը լողում է այն էակների մեջ, որոնց գոյությունը նշմարել էր նա, աղոթե՛ք նրա համար, ով տեսնում է և գիտե. նա կբարեխոսի ձեզ համար»:¹¹

Ռալֆ Էմերսոնը Պոյին համարում էր «ծաղրածու» (the jingle man), Հենրի Ջեյմսը նրա պոեզիան համարում էր իր համերկրացիների չձևավորված ճաշակի վկայություն, իսկ անգլիացի պոետ Տեննիսոնի համար Էդգար Պոն, ամենայնուրոշինակ տաղանդն էր, ով երբևէ ծնվել էր Ամերիկայում:

⁹ Ван Вик Брукс, Писатель и американская жизнь, Москва, 1971, с.92

¹⁰ Quinn A. Edgar Allan Poe. A critical biography. N.Y., 1969, p.91

¹¹ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. Paris, 1926. Vol.3, p.28

Էդգար Պոյի ստեղծագործությունը չի տեղավորվում արվեստի որոշակի ուղղության կամ հոսանքի շրջանակներում: Յուրացնելով նախորդ գրականության փորձը, շատ դեպքերում հետևելով ավանդականին, կրելով ժամանակի կնիքը՝ ձգտում էր այն բանին, որ վերջիններս իրենց արժանի տեղը գրավեն հասարակության լայն շրջաններում:

Նշանակալից է Պոյի գեղարվեստական և քննադատական գործունեությունը՝ ուղղված գրական միջակությունների դեմ, և այն պայքարը, որ նա ծավալում էր գրական քննադատության հեղինակության բարձրացման համար:

Պոյի գրականությանը բնորոշ է նաև մի ուրիշ հատկանիշ. ըստ Բոդլերի այն լիովին հասկանալի է: Կանայք նկարագրվում են, բայց հպանցիկ արագությամբ: Նրանք շաղակրատ են, հիմնականում անիրազեկ արվեստին, չափի զգացումին, տրամաբանությանը: Նրանց խոսելաոճը փողփողուն ու վետվետուն է իրենց շրջագգեստների նման:

Պոն ենթադրում է, որ աշխարհում ամենաբանաստեղծական սյուժեն երիտասարդ կնոջ մահն է, իսկ մեղամաղձոտությունը՝ մարդու ամենաբանաստեղծական տրամադրությունը:

Ամերիկացի գրողը առանձնակի ուսումնասիրել է պոեզիայի և երաժշտության կապի առանձնահատկությունները: Սիբելիուսը և Ռախմանինովը հիանում էին նրա արվեստով: Նրա բանաստեղծությունների յուրաքանչյուր մասն ունի հնչյունային իր երանգը, որը բացում է մարդու կյանքի շրջանները՝ ծնունդ, հարսանիք, ողբերգություն, մահ:

Նրա պատմվածքները գրեթե միշտ ներկայացնում են գլխավոր հերոսի պատմությունը: Ինչ վերաբերում է այն բուռն մղումին, որով նա հաճախ ջանում է սարսափազդու լինել, ապա, ինչպես նկատել է Բոդլերը, այն հաճախ արդյունք է եղել մի մեծ կենսական ներուժի, երբեմն համառ ողջախոհության, նաև խոր ու զսպված զգացականության: Անբնական հաճույքը, որ մարդ կարող է ստանալ՝ տեսնելով սեփական արյան հոսքը, կտրուկ ու ապարդյուն շարժումները, գրեթե ակամա դուրս թռած բարձրագույն ճիչերը, համանման երևույթներ են: Ցավը թեթևացումն է ցավի, գործը հանգստի հանգստությունն է:

Էդգար Պոն փիլիսոփաների նման ոգեշունչ ձգտում ունի դեպի միասնությունը: Նա բարոյական երևույթները համանմանեցնում է ֆիզիկական երևույթներին: Կարծես գրականության մեջ ձգտում է կիրառել փիլիսոփայության հնարքները, իսկ փիլիսոփայության մեջ՝ հանրահաշվի մեթոդը: Բոդլերի կարծիքով անվերջության հասնող նրա այդ անդադար սլացքի մեջ կարելի է շնչահեղձ լինել: Օղը նոսրացած է այդ գրականության մեջ, ինչպես լաբորատորիայում:

Բնապատկերները, որ երբեմն ֆոն են ծառայում նրա բոլորքուն հորինվածքների համար, գունատ են տեսիլքների պես: Պոն, որ ամենևին չի կիսել այլոց կրքերը, պատկերում է այնպիսի ծառեր ու ամպեր, որոնք նման են ամպերի ու ծառերի, երազների կամ, ավելի ճիշտ, նման են իր տարօրինակ բնորոշում էին նրան յուրօրինակությամբ:

Պոն սիրել է բարդ ռիթմերը, և որքան էլ բարդ լինեին դրանք, նա խոր ներդաշնակություն էր հաստատում այնտեղ: Պոյի կարծիքով բանաստեղծությունը պետք է լինի հակիրճ, թարմ, յուրատեսակ: Որպես նովելիստ՝ Պոն շրջանցում է կողմնակի հանգամանքները կամ էլ քիչ նշանակություն է տալիս դրանց:

Արդեն 1848-1849թթ. Պոն պարզաբանեց իր «մաքուր արվեստի» տեսակետը: Նա ընդունում էր միայն քնարական պոեզիան և ոչ թե դրամատիկականը կամ էպիկականը: Նա խոնարհվում էր միայն բարձրագույն գեղեցկության առջև: Միջավայրը, որում տեղի են ունենում բանաստեղծության գործողությունները, դառնում են նրա բովանդակության անքակտելի մասը: Փիլիսոփայական կոմպոզիցիայում կարևոր դեր է խաղում ճշմարտությունը, որի միջոցով բանաստեղծը հասնում է գեղեցիկի իդեալին: Մտքի շարունակելիությունը և մասերի ներդաշնակությունը փոխկապակցված են միմյանց, ուստի պոեզիան և ճշմարտությունն անբաժանելի են:

Որպես բանաստեղծ՝ Էդգար Պոյի գրելաճը սեղմ է, ներկապակցված, ընթերցողի քմահաճ կամքը կամ ծուլությունը չեն կարող անցնել տրամաբանորեն հյուսված այդ ցանցերի հանգույցների միջով: Բոլոր մտքերը հլու նետերի նման թռչում են դեպի միևնույն նշանակետը:

Բարձրագույն իդեալական գեղեցկություն հասկացությունը՝ Էդգար Պոյի պոետիկայի հիմնաքարն է: Ամեն տեսակ իդեալի բացատրությունն անորսալի է և որոշ չափով՝ աղոտ: Հենց ինքը՝ իդեալը, անհասկանալի է, և դրա միայն մի մասը կարելի է ըմբռնել և որոշ չափով հասնել դրան: Դա հասկանալի է միայն տաղանդավոր բանաստեղծին, այլ ոչ թե սովորական անհատին:

Պոն հաստատում է, որ մարդկային հոգու խորքում գոյություն ունի մի անմահ զգացում՝ ավելի պարզ և ավելի կոնկրետ. դա հենց գեղեցկության զգացումն է: Այն մարդուն տալիս է տարբեր տեսակի հաճույքի զգացում ձայների, հոտերի և զգացմունքների տեսքով, որոնց մեջ էլ նա գոյատևում է:

Էդգար Պոն համաձայն է Պլատոնի հետ այն հարցում, որ գոյություն ունի մի աշխարհ, որը լի է իդեալներով, իսկ այն աշխարհը, որում մենք ապրում ենք, սոսկ դրա կրկնապատկերն է: Գեղեցիկ իրերն ու առարկաները հասկացնել են տալիս գեղեցիկի մասին: Բանաստեղծի դերը կայանում է նրանում, որ գտնի այնպիսի

բառակապակցություններ, որոնք կարդացողի մոտ կարթնացնեն պլատոնական գեղեցկության մի տեսիլք:

Օգտագործելով ֆոլկլորային բալլադի ժանրը՝ Պոն ստեղծել է կյանքի անմահության ու սիրո հարատևության մասին իր ամենամտապահվող բանաստեղծությունները, որոնք հուզում են իրենց անկեղծությամբ ու պարզությամբ:

Գտնվելով բիրտ ու անճաշակ ռոմանտիկական տարերքի շրջապատում՝ Պոն կուլ չգնաց այդ տարերքին: Նա ընթացավ ըմբոստի ուղիով, կանգնեց գեղեցկության պաշտպանության դիրքերի վրա և շնորհիվ այդ բանի՝ հայտնագործեց ավելի սքանչելի ռոմանտիզմ, քան մինչ այդ հայտնի էր Ամերիկայում:

Բողլերի և Պոյի քնարական հերոսները համակված են անհուն ծարավով դեպի անսահմանը՝ նրա բոլոր հնարավոր ձևերի մեջ:

Այլ է Պոն՝ որպես նովելիստ: Վ.Իրվինգի և Ն.Յոթորնի հետ միասին ամերիկյան ազգային նովելի ժանրի հիմնադիրներից է, որը, կարելի է ասել, հիմնադրվել է 1819 թվականին, երբ Վ.Իրվինգը նախաձեռնեց իր «Էսքիզների գրքի» հրատարակումը, իսկ ժանրի նշանակությունը, կառուցման սկզբունքները, միասնությունը, էֆեկտը, ճշմարտությունն ու անակնկալ ավարտը տեսականորեն իմաստավորել է Է.Պոն, որին կարելի է համարել երեք ժանրի՝ դեդեկտիվ, գիտաֆանտաստիկ և սարսափների գրականության հիմնադիր:¹² Ամերիկյան ու համաշխարհային պատմվածքի զարգացման վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել Պոյի բազմաթիվ պատմվածքներն ու նովելները:

Պոյի մշակած ժանրի տեսությունն իր մեջ ներառում է մի շարք կարևոր տեսակետեր, որոնք նովելի ժանրում պետք է հաշվի առնվեն յուրաքանչյուր գրողի կողմից: Դրանցից առաջինն ու ամենակարևորը վերաբերում է նովելի ծավալին: Ինչպես Պոն է գրում, նովելը պետք է սեղմ ու հակիրճ լինի: Մինչդեռ որոշ չափանիշներ պետք է պահպանվեն. չափազանց կարճ ստեղծագործությունը խորը ազդեցություն չի կարող ունենալ: Ստեղծագործության ծավալը որոշվում է միանգամից, «մի շնչով» կարդալու հնարավորությամբ:¹³ Ծավալի համառոտության այս պահանջը ներկայացված էր նաև Պոյի բանաստեղծական տեսության մեջ, որի նպատակը Էֆեկտի ստեղծումն է:

Պոյի տեսակետների յուրահատկությունը կայանում է նրանում, որ նա փորձում է գրավել ընթերցողի ուշադրությունը, շահել վստահությունը և համոզել նրան ֆանտաստիկականի ու անհնարինի հնարավորության մեջ, առանց որի անհնար է օրիգինալ մտահղացման համոզիչ ռեալիզացումն ու Էֆեկտի հասնելը:

¹² История зарубежной литературы 19-го века, Москва, изд. Просвещение, 1982, с.137

¹³ The complete works of E.A. Poe. Ed, by J.Harrison, N.Y., 1902, p.83

Ինչ վերաբերում է սյուժեին, Պոն դրանով հասկանում էր ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքը, գործողությունների, բնավորությունների, առարկաների կապակցվածությունն ու հաջորդականությունը: Սյուժեում կառույցի բոլոր տարրերը պետք է փոխկապակցված լինեն: Յուրաքանչյուր դրվագ, իրադարձություն կամ բառ պատմվածքում պետք է ծառայի մտքի ու արդյունքի իրականացմանը:¹⁴

1840-ականներին գրված դեդեկտիվ պատմվածքները «Սպանություն Մորգ փողոցում» (1841), «Մարի Ռոժերի գաղտնիքը» (1842), «Ոսկե բզեզը» (1843), «Հափշտակած նամակը» (1845) և այլն:

Եթե «Աշերների տան անկումը» դիտարկենք իր սիմվոլային նշանակության տեսանկյունից, կնկատենք, որ դա մի յուրօրինակ ու ինքնատիպ աշխարհ է՝ հանգչող, մեռնող, հավերժական անկման ու կորստի շեմին կանգնած: Կովալյովի մեկնաբանությամբ մի ժամանակ այն եղել է մի չքնաղ աշխարհ, ուր մարդկային կյանքը բարգավաճում էր ստեղծագործական մթնոլորտում, ծաղկում էին արվեստը, երաժշտությունը, պոեզիան, ուր Բանականություն էր տնօրինում Մտքին: Այժմ Աշերների տունն ամայացել է, կիսաիրականության բնույթ ստացել: Կյանքը լքել է այս տունը՝ թողնելով միայն հուշեր: Ինչպես Ռոդերիկ Աշերն է ասում, իրեն ոչ թե վտանգն է վախեցնում, այլ դրա «արդյունքը», որն անխուսափելի է ու սարսափելի: Նա զգում էր իր արվեստի անօգտակարությունը, ապրում էր հոգեկան միայնության ու սարսափի զգացումով: Նա սարսափում էր կյանքի ու բանականության կորստից, որը, ավաղ, իրականանում է ստեղծագործության վերջում. նա մեռնում է՝ սարսափելով վախից ու անմտությունից, իսկ Աշերների տունը փլուզվում է սև լճի մեռած ջրերում:

Ռոդերիկը և նրա քույրը, ունենալով նուրբ հոգի, չկարողացան հարմարվել շրջապատող աշխարհին: Քրոջ հիվանդությունն ավելի է խորացնում նրա հոգեվիճակը: Ռոդերիկը սխալմամբ հողին է հանձնում խոր ուշագնացության մեջ գտնվող քրոջը, իսկ վերջինս էլ ուշքի գալով դուրս է գալիս շիրիմից և «իր հետևից քարշ է տալիս սարսափների գոհ անշունչ եղբորը»:

«Գրողները պետք է քայլեն նեղ արահետով՝ անընդհատ առանձնացնելով իրենցից առաջ այստեղով անցած Էդգար Պոյի հետքերը...»,¹⁵ այսպես է արտահայտվել գրողներից մեկը դեդեկտիվ ժանրի վառ ներկայացուցիչ ու հիմնադիր Պոյի մասին:

¹⁴ Ковалёв Ю., Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография, Ленинград, изд. "Художественная литература", 1984, с.76

¹⁵ Carlson E.(Ed.). The recognition of E.A.Poe. Ann Arbor, Mich., 1966, p.134

Այսպիսով, յուրօրինակ ոճով գրված այս դեդեկտիվ պատմվածքներն ընթերցողին գրավում են իրենց հոգեբանական նուրբ դիտողականությամբ, մանրամասների ճշմարտացիությամբ:

Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ Պոն դիմել է նաև գիտաֆանտաստիկ պատմվածքի ժանրին: Ժամանակակից գիտական ֆանտաստիկան ձևավորվել է Ժուլ Վեռնի ու Հերբերտ Ուելսի ստեղծագործություններից, որոնք էլ իրենց համարում են Է.Պոյի աշակերտներ ու հետնորդներ:

Պոյի գրական ստեղծագործությունների բազմազանությունը լրացնում են նրա հումորիստական և երգիծական պատմվածքները՝ հագեցած պարոդիայով ու գրոտեսկով («Սատանան զանգակատանը» 1839, «Գործիմաց մարդը», 1840 «Էսքվայր Թամի գրական կյանքը» 1844):

«Պոյին ընթերցելիս մենք բացահայտեցինք այնպիսի մի բան, որի մասին հասարակությունը չէր կռահում: Պոն նոր գրականություն էր, 20-րդ դարի գրականությունը...»:

Նա արձակագիր է, պոետ, գրականության տեսաբան, որին արևմտյան գրականագիտությունը համարում է արվեստում ներըմբռնողական (ինտուիտիվ) ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը: Պոյին տրված էր կարճերկային ճանապարհ՝ ընդամենը 40 տարի, և իր գիտակցական կյանքը նա անցկացրեց գոյության անհաշտ պայքարի մեջ:

Տեսնելով իր շրջապատի անարդարությունները, Պոն առաջինն արտահայտեց այն տեսակետը, որ մարդու էության հիմքում չարիքն է: Մարդն օժտված է մի հատկությամբ՝ գաղտնի ուժով, որը ժամանակակից փիլիսոփայությունը չի ընդունում: Բողլերի կարծիքով Պոյի տեսակետը ճիշտ է, քանի որ այդ չարիքը ծնում է հանցագործություն, որը կործանում է մարդուն:

Պոն մինչև վերջ չգիտակցեց սոցիալական չարիքի պատճառները և ավելի շատ ենթագիտակցաբար, քան գիտակցությամբ զգաց Ամերիկայում ձևավորված «քաղաքակրթության» ահավոր հետևանքները:

Պոյի մասին Բողլերն իր հոդվածներից մեկում (որը լույս է տեսել 1956թ.)՝ «Էդգար Պոն և նրա ստեղծագործությունները», գրել է, որ սկզբից չափազանց դժվար է ընկալել այն աշխարհը, որում դու ապրում ես:

Պոն սոցիալական սուր բախումների ականատեսը եղավ: Աղքատության մեջ ապրող գրողն իր մաշկի վրա զգաց բարգավաճող բուրժուազիայի գաղափարախոսության ճնշումն ու բռնությունը, տեսավ մարդու արժեզրկումը, արվեստի աստիճանական անկումը:

Նա իր ժամանակի որդին էր և մեծ հետաքրքրություն էր ցուցաբերում ժամանակակից կյանքի հանդեպ: Իր ստեղծագործություններում նա սուր կերպով արտահայտում էր բացասական վերաբերմունք ձևավորող դաժան աշխարհի, ծախու մամուլի նկատմամբ, բարձր պահանջներ էր ներկայացնում արվեստին, գրականությանը և քննադատությանը:

Նման սոցիալական միջավայրը ծնում է համապատասխան գրական մոլորություն: Հենց սրա դեմ էր, որ Պոն փորձում էր հանդիմանալ ամբողջ ուժով: Եվ զարմանալի չէ, որ ամերիկյան բոլոր գրողները, ընդունելով Պոնի տաղանդը, որպես բանաստեղծ չէին ընդունում նրան, այլ որպես քննադատ:

Բողերի կարծիքով Պոն օգտագործում էր ամեն մի միջոց, որպեսզի գերծ մնա սխալ տեղեկություն տալուց: Պոն գրական ստեղծագործությունները վերլուծում էր որպես մեխանիկորեն փչացված կառուցվածքներ:

Պոնի համար երևակայությունը տաղանդի թագուհին է: Ռոմանտիկ երևակայությունը աստվածային հատկություն է, որն ընկալվում է փիլիսոփայական մեթոդներից դուրս, ամենից առաջ որպես ինտիմ, գաղտնի առարկաների վերաբերմունք:

Պոնի պոեզիայի խորհրդանիշների աշխարհը անսահման է ու բազմազան, աղբյուրները՝ բազմաթիվ: Բանաստեղծը հավատում էր, որ մարդն ապրում է սիմվոլների շրջապատում: Պոնի համար խորհրդանիշների առաջին և գլխավոր աղբյուրը բնությունն է: 1844 թվականին Պոնի ժամանակակից ամերիկացի գրող և մտածող Էմերսոնը նշում էր. «Խորհրդանիշները հնարավոր են այն պատճառով, որ ինքը՝ բնությունը, խորհրդանիշ է ամբողջովին և իր յուրաքանչյուր դրսևորման մեջ է»:¹⁶

Բնության յուրաքանչյուր երևույթ իր մեջ պարունակում է ավելին, քան մատչելի է պատահական հայացքին: Պոն առատաձեռնորեն օգտվում է խորհրդանիշների այդ աղբյուրից: Նրա ստեղծագործությունները ներծծված են գույների, հնչյունների, բույրերի խորհրդանիշներով: Նրա գրչի տակ խորհրդանշական իմաստ են ստանում արևը, լուսինը, աստղերը, ծովը, լճերը, անտառները, ցերեկը, գիշերը, տարվա եղանակները և այլն:

Հատկապես նման խորհրդանիշների հետ ենք բախվում Պոնի «Ալ-Արաֆի» ստեղծագործությունում: Հետազոտողներից մեկը գրեթե հուսահատված գրում է. ««Ալ-Արաֆի» գործի մեջ առկա խորհրդանշությունը քննադատների անվերջանալի վեճերի առարկա է, և պոեմը երբեք չի մեկնաբանվի համընդհանուր ընկալման համար: Պոն ներդնում է անձնական, միայն իրեն հասկանալի սիմվոլներ, և քանի որ

¹⁶Эмерсон Р. Природа. Лондон, 1914, p.94

նա իրեն նեղություն չի տալիս՝ դրանք բացատրելու, պոեմի նշանակությունը մնում է անհասկանալի»:¹⁷ Պոյի սիմվոլիկայի մեկնաբանման հարցում տարակարծիք լինելով հանդերձ՝ շատ վերլուծաբաններ գտնում են, որ Պոն բարձրարժեք տորեն էր օգտագործում սիմվոլները, ինչը նրա ժամանակակից բանաստեղծների համար անհասկանալի էր:

Խոսքը ոչ թե այն սիմվոլի մասին է, որի անորոշությունը թույլ է տալիս երկու-երեք մեկնաբանություն, այլ այն սիմվոլի, որում պարունակվում է երկու կամ երեք առանձին, իրարից հեռու, բանաստեղծական տեքստի տարբեր մակարդակներին համապատասխանող անորոշ նշանակություններ: Ամենաակնհայտ օրինակը «Ագռավը» բանաստեղծության մեջ է: Ագռավը թռչուն է, որն ավանդականորեն ժողովրդի գիտակցության մեջ խորհրդանշում է ճակատագիրը, կամ ինչպես Պոն է ասում՝ «չարագուշակ թռչուն»: Այդ որակով էլ նա հայտնվում է բանաստեղծության առաջին տներում: Սակայն հետագայում տուն առ տուն «չարագուշակ թռչունի» կերպարը ձեռք է բերում ևս մեկ, ավելի կարևոր և միանգամայն ոչ համապարփակ նշանակություն: Նա դառնում է «սգավոր, երբեք չդադարող հիշողության» խորհրդանիշ միայն Պոյի մոտ և միայն այս բանաստեղծության մեջ: Սիմվոլների բնույթին հատուկ անորոշությունը Պոյի պոեզիայում ամեն կերպ ընդգծված և ուժեղացված է: Նրանում բանաստեղծը տեսել է «երաժշտականության» հիմքը՝ ընթերցողի վրա հզոր հուզական ազդեցություն, երևակայության խթանիչ ուժ: Բանաստեղծը սիմվոլները տեսնում էր որպես բանաստեղծական երկի «երաժշտական կազմակերպման» կարևոր տարր. դրանով է բացատրվում Պոյի գրեթե բոլոր բանաստեղծություններին բնորոշ երաժշտականությունը:

Առաջին շրջանի ընթացքում՝ դեռ այն բանից առաջ, երբ գերիշխող տեղը գրավեցին Բոդլերի թարգմանությունները, Պոյի տեքստերը անցան երկար ճանապարհ: Թերևս Էդգար Պոյի ֆրանսիացի ամենահայտնի և տաղանդավոր թարգմանիչը Բոդլերից հետո Ստեֆան Մալարմեն էր, ով համարձակվեց թարգմանել ամերիկացի գրողի «անթարգմանելի» պոեզիան: Մալարմեն էր, ով փոխարինեց Բոդլերին Պոյի թարգմանության գործում: Նա իր սեփական պոեզիայում նույնպես կրեց Պոյի մեծ ազդեցությունը և նրան անվանում էր իր ուսուցիչը: Պաշտամունք դարձնելով Էդգար Պոյին՝ Մալարմեն կապում է նրան գրական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի հետ, որի վառ ներկայացուցիչներից մեկը հենց ինքը՝ Մալարմեն էր:

Ֆրանսիացի սիմվոլիստների ավանդը մեծ էր ոչ միայն Էդգար Պոյի գեղարվեստական ստեղծագործության, այլև նրա գեղագիտական հայեցակարգի

¹⁷ Richard, C. Question of Sacred Texts.// Edgar Allan Poe et les textes sacrés. — Blackwell Publishing Ltd, 1976. —p.46

տարածման գործում: Մինչ այդ Պոյի գրական և տեսական ժառանգությանը որոշ չափով ծանոթ էին միայն անգլիացիները, այն էլ՝ գլխավորապես միայն գրողի արձակ գործերին: Եվրոպացիներին Պոյի ստեղծագործությանը հաղորդակից դարձնելու գործում մեծ ավանդ ունեն հատկապես Շարլ Բոդլերը, ով առաջինը ամփոփ կերպով թարգմանեց և մեկնաբանեց ամերիկացի գրողի լավագույն գեղարվեստական և տեսական գործերը, Ստեֆան Մալարմեն, ով շարունակեց Բոդլերի գործը և թարգմանաբար ներկայացրեց Պոյի բանաստեղծական հանճարը:

Էդգար Պոյի բարդ, հակասականություններով լի կյանքի և բանաստեղծական ստեղծագործության ընկալումը Ս.Մալարմեի կողմից այդ ժամանակաշրջանում շատ կարևոր էր Ֆրանսիայում ամերիկացի գրողի ստեղծագործական կերպարի համար: Բոդլերից հետո հաստատված մոռացության շրջանից որոշ ժամանակ անց Մալարմեն Էդգար Պոյի մասին հիշեցրեց Ֆրանսիայի ընթերցողներին: Նա Պոյին դարձրեց սիմվոլիզմի «լիարժեք» ներկայացուցիչներից մեկը:

Ստեֆան Մալարմեն սկիզբ դրեց Պոյի տեքստերի «նրբագեղ ընկալմանը»: Նախորդ թարգմանիչները՝ մասնավորապես Բոդլերը, ձգտում էին նրա արձակ գործերում պահպանել Պոյի խոր ու հմայիչ խոսքի սահուն հոսքը, ստեղծագործությունների տառն ու ոգին, իսկ Մալարմեն Պոյի բանաստեղծությունները թարգմանելիս չէր ձգտում խստորեն պահպանել դրանց ձևը և թարգմանում էր ալեքսանդրյան բանատողով, որպեսզի ֆրանսիացի ընթերցողը հիմնական շեշտը դնի դրանց իմաստի ընկալման վրա: Ստեֆան Մալարմեից հետո որակապես նոր մոտեցում է ստեղծվում Էդգար Պոյի բանաստեղծական տեքստերի՝ որպես խոր ու բարդ, բազմաշերտ գործերի հանդեպ, որտեղ հիմնական խորությունը և բուն իմաստը թաքնված է ենթատեքստում:

Ավելի լավ պատկերացնելու համար Ս.Մալարմեի մոտեցումը դեպի Պոն, կարևոր է ծանոթանալ նրա «Էդգար Պոյի դամբարանը» սոնետին (1876թ.), ուր հնչում են Պոյի պաշտպանության և երբեմն էլ մեղադրանքի երանգներ: Ամերիկացի գրողն այս սոնետում ներկայանում է մի կողմից որպես տառապյալ, մյուս կողմից՝ որպես մարգարե:

Պոետը կանգնած է որպես պահապան՝ մերկացված սրով

Նրա դարը ցնցված է՝ չիմանալով,

Որ մահն է ցնծում նրա տարօրինակ ձայնում...

Եթե մեր միտքն է՝ չստեղծել հարթաքանդակ,

Որով զարդարված է Պոյի շլացուցիչ շիրիմը:

Քարն իր ամբողջ քաշով ընկավ՝ որպես աղոտ մի աղետ,
Թող գոնե այդ գրանիտը հավերժորեն ցույց տա սահմանը
Աստվածանարգության թևերի վրա՝ ուղղված դեպի հավերժություն:¹⁸

Այս սոնետը գրվել էր Պոյի մահից քառորդ դար անց, երբ նրա շիրիմին որպես հուշարձան դրեցին չմշակված քար: Խոսելով այս սոնետի մասին՝ ֆրանսիացի գրականագետներից մեկը գրում է. «Մալարմեն ամորթ վերածեց փառքի: Այս սոնետը ինչպես Պոյի մեծարումն է, այնպես էլ՝ Մալարմեի պոետական իդեալի արտահայտումը: Կարող ենք ենթադրել, որ Մալարմեն համեմատում էր սեփական կյանքը ամերիկացի գրողի կյանքի հետ: Եթե մենք ուսումնասիրենք 19-րդ դարի ամենահայտնի թեմաները, կգտնենք, որ դրանցից մեկը եղել է ժամանակակիցների կողմից չհասկացված պոետի թեման»:¹⁹

Ստեֆան Մալարմեն ներկայացնում է Պոյին որպես հալածյալ և չհասկացված պոետ: Դրանով նա, փաստորեն, զարգացնում է այն կերպարը, որը ստեղծել էր Բոդլերը՝ անվանելով նրան «ապստամբած պոետ՝ իր մերկացրած սրով, մարգարե »: Իսկ նրա ժամանակակիցները ներկայանում են որպես մի խառնամբոխ, որը նման է «ծովահրեշի»: Մալարմեն միտումնավոր գործածում է հնաբանություն համարվող «*ouir* » բառը (ականջ դնել), որը «ծովահրեշ», «հիդրա» և «հրեշտակ» բառերի հետ միասին նույն համատեքստում ստեղծում է Հին Կտակարանի հրեշի կերպարը: Ըստ այդ տեքստի՝ նա կախարդվել, հմայվել էր երկնային պատգամաբերի ձայնով, բայց և հենց նրանից լսեց մահվան բոթը: Երբ այդ ձայնը լռեց, հիդրա-ամբոխը սկսեց չարաբանել նրան: Եզրափակիչ տողում հանդիպում է «Աստվածանարգություն» բառը, որը Ստեֆան Մալարմեն գրում է մեծատառ: Այս ստեղծագործության միստիկական համատեքստում Աստվածանարգությունը ներկայանում է որպես Պոետի ճակատագիր երկրի վրա: Իր՝ գրեթե աստվածային բնության շնորհիվ Պոետը հաշտվում է այն մտքի հետ, որ դատապարտված է ամբոխի կողմից հավերժ չհասկացված մնալուն: Պոետը այդ պարագայում իր հիմնական առաքելությունն է համարում մարգարեաբար հիշեցնել այդ ամբոխին Աստծո, ինչպես նաև մահվան մասին: Այսպիսով, տվյալ սոնետում տեսնում ենք Էդգար Պոյին Մալարմեի աչքերով, արդեն ոչ թե որպես պոետ-մարգարե և որպես տառապյալ, այլ գլխավորապես որպես հրեշտակ, սկզբից՝ գեղեցիկ ու հզոր, իսկ հետո՝ գահավիժած – խառնամբոխի

¹⁸ Mallarme S. Le tombeau d'Edgar Poe. Mallarme S. Oeuvres completes. -Paris: Gallimard, 1945, p. 97, /թարգմ. Լ.Լոնյան/

¹⁹ Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. — Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique, 1932, p.57

կողմից չարախոսության դատապարտված: Այդուհանդերձ, Ստեֆան Մալարմեի մոտ Պոետը շարունակում է մնալ հավերժության մեջ:

Ստեֆան Մալարմեի այս սոնետում հնչում են Շարլ Բոդլերի այն մոտիվները, որ ամբոխը խառնում է պոետին ցեխի հետ, քանի որ նրա խոսքի մեջ հիմնականում լսում է մահվան գույժը: Սակայն դրա կողքին մենք գտնում ենք և նոր մոտիվներ: Իր վերջին շրջանի մի շարք բանաստեղծություններում Ստեֆան Մալարմեն խոսում է Պոյի գինեմոլության մասին: Գրաքննադատ և գրականագետ Գրիգբուդի՝ Էդգար Պոյի կենսագրության մասին գրած լայնածավալ աշխատությունից հետո այդ մասին բարձրաձայն խոսեցին ոչ միայն նրա հայրենիքում՝ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, այլև Ֆրանսիայում:

Շարլ Բոդլերը երբեք չէր ժխտում Պոյի գինեմոլությունը և ինչ-որ չափով նաև թմրամոլությունը և հմտորեն կապում էր դա Պոյի ռոմանտիկական պատկերի հետ: Իսկ Ստեֆան Մալարմեն ընդունում էր Պոյի մասին այդ խոսակցությունները որպես զրպարտություն և չափազանցություն, որը կրկին գալիս էր ամբոխի կողմից:

Ստեֆան Մալարմեն անգամ կանխատեսում է, որ քննադատների և վերլուծաբանների մեծ մասը չի հասկանա Էդգար Պոյի կերպարը և ապագայում կարատավորի այն: Մալարմեի մոտ ավելի շատ առաջ է քաշված «Պո-ուսուցչի» կերպարը: Դա արդեն այն պոետ-ռոմանտիկը չէ, որպիսին նա ներկայանում է Շարլ Բոդլերի մոտ, և որը դատապարտված է անիմաստ մահվան այս դառը իրականության մեջ: Ըստ Ստեֆան Մալարմեի՝ ամերիկացի պոետը հասկացվել է միայն հավերժության կողմից: Այդ պատճառով Էդգար Պոն Մալարմեի համար գտնվում է պոետական արվեստի անհասանելի գագաթին: Նա հավասարապես պատկանում է մահվանը, ինչպես և հավերժական կյանքին, իսկ նրա կերպարն ու ստեղծագործությունը հանգիստ չեն թողնելու «հիդրա-ամբոխին», որն ունակ է Պոետի ձայնի մեջ միայն մահը լսել:

Ստեֆան Մալարմեի թարգմանությունները մի առանձին փուլ են Պոյի կերպարի ընկալման համար: Եթե Բոդլերը ստիպեց ամբողջ Ֆրանսիային ճանաչել Պոյի արձակը, ապա Մալարմեն բացահայտեց Ֆրանսիայի համար նրա պոեզիան: Սակայն, ի տարբերություն Բոդլերի, Մալարմեն իր թարգմանություններով նպատակ չէր հետապնդում ձեռք բերել լայն հասարակության ճանաչումը և արձագանքը. նրան ավելի շատ հետաքրքրում էր աշակերտների և որոշակի գեղագիտական հայացքների կողմնակիցների նեղ շրջանակը: Եվ օրինաչափ է, որ Պո-բանաստեղծի ճանաչումը ֆրանսիացի ընթերցասեր լայն հասարակության մոտ եկավ ավելի ուշ, քան Պո-արձակագրի հաջողությունը:

1847թ. Մալարմեն հրատարակում է Պոյի «Ագռավը»՝ արձակ բանաստեղծության տեսքով, Մանեի հինգ նկարազարդումներով: Իր թարգմանություններով Մալարմեն դնում է Պոյին Ուիթմենի կողքին և ներկայացնում նրան ֆրանսիացի ընթերցողների առջև որպես վերլիբրի հիմնադիրներից մեկը: Բացի այդ, թեև Մալարմեն մեծ աղմուկ չէր բարձրացնում Պոյի անվան շուրջը, նա ինքը գտնվում էր երիտասարդ ֆրանսիացի պոետների ուշադրության կենտրոնում և հսկայական ազդեցություն էր գործում նրանց ստեղծագործական մտածողության վրա: Ավելի ուշ ֆրանսիացի քննադատ Ժան Ռուսլոն կգրի. «Եթե Բոդլերը Պոյի քարոզիչն էր, ապա Մալարմեն դարձավ նրա պատարագիչը»:²⁰ Շուտով Մալարմեն իր կողմը գրավեց երիտասարդ պոետների մի խումբ, ովքեր Ռյու դը Ռոմ փողոցում գտնվող նրա բնակարանը դարձրին իրենց Մեքքան և 1886 թվականին գրական աշխարհին հայտնի դարձան «սիմվոլիստներ» (խորհրդապաշտներ)անվան տակ: Ռուսլոն գտնում էր, որ բավական է «Ագռավի» բնօրինակը և Բոդլերի ու Մալարմեի թարգմանությունները կարդալ հանգերով, որպեսզի համոզվել, որ «դա հրաշալի ամերիկյան գիշերային թռչնի թույլ արտացոլումն է ֆրանսիական արձակի չափազանց ջինջ ջրերում»:²¹ Դրա հետ մեկտեղ Ռուսլոն խոստովանում է, որ նման համեմատությունը միևնույն ժամանակ ցույց է տալիս, թե որքան մանրակրկիտ կերպով էին Բոդլերը և Մալարմեն հետևում՝ պահպանելու համար այն գաղափարը, որն իր ստեղծագործության մեջ ներդրել էր Էդգար Պոն: Բոդլերի թարգմանությունը ճշգրտության տեսակետից զիջում է Մալարմեի թարգմանությանը, սակայն այն ավելի երաժշտական է և շարահյուսական առումով ավելի ազատ և ստեղծագործ:

Ստեֆան Մալարմեի մոտ ակնհայտ է «անփոխարինելի ճշգրիտ բառերի հանդեպ պաշտամունքային մոտեցումը, հանրահաշվական դիալեկտիկան, ճիշտ այնպիսին, ինչպիսին Պոյի մոտ է»:²² Մալարմեն գտնում է ֆրանսիական բառը, որը ճշգրիտ կերպով համապատասխանում է անգլիականին, սակայն նա կանգ չի առնում անգամ ամենաանհաջող շրջադասության, ինչպես նաև լսողության համար դժվար ընկալելի դարձվածքների առջև: «Ագռավի» այդ երկու թարգմանությունների համեմատական վերլուծությունը հստակ ցույց է տալիս դրանց միջև եղած տարբերությունը:

Բնօրինակի առաջին տան երեք տողերը.

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,

Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -

²⁰ Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973, p.44

²¹ Նույն տեղում, էջ 213

²² Նույն տեղում, էջ 214

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping<...>²³

Բողլերի թարգմանությամբ այդ տողերի թարգմանությունը ունի հետևյալ տեսքը. «Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, Presque assoupi, soudain il se fit un tapotement».²⁴

Մալարմեի մոտ այդ նույն տողերը թարգմանված են այսպես «Ne fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié- tandis que je dodelinais la tête, somnolent presque»:

Բողլերի «Une fois, sur» կապակցությունը ավելի ժամանակակից և ավելի սովորական է թվում լսողության համար, քան Մալարմեի ընտրած «ne fois, par» թարգմանությունը, որը անմիջապես ստեղծում է գաղտնիքի և ինչ-որ չափով խուճապի զգացում. ժխտական մասնիկը, որը դրված է ամենասկզբում, ասես հուշում է այդ բանատողերի ժխտման մոտիվը: «Bizarre» բառը Մալարմեի մոտ ավելի ճշգրիտ է բնօրինակի տեսանկյունից, քան «precieux» բառը Բողլերի մոտ, թեև Բողլերի տարբերակը հետո ձայնակցում է «précieux» Լիսոր-ի հետ, և այդպիսով ստեղծվում է մի նոր կոնոտատիվ կապ, որը չկար Պոյի մոտ. հերոսի սիրած աղջիկը այստեղ համեմատվում է «թանկարժեք» գիտելիքի հետ, և այդ ենթատեքստը հուշում է նաև, որ մահից հետո այդ սիրած էակը, միաձուլվելով այդ «թանկարժեք» գիտելիքին, դառնում է մեկ ամբողջություն: «Գիտելիքը» Բողլերի մոտ թարգմանված է որպես «doctrine», իսկ Մալարմեի մոտ՝ «savoir»: Մալարմեի ընտրած տարբերակը դարձյալ ավելի ճշգրիտ է բնօրինակի տեսանկյունից, մինչդեռ Բողլերը այդ գիտելիքը դարձնում է ավելի հաստատուն և հստակ՝ բնագրի «quaint and curious»-ի հետ համեմատած:

Բնագրի «nodded» (գլխով անել)արտահայտությունը Բողլերը թարգմանում է որպես «donnais de la tête», որը ավելի թեթև ու գեղեցիկ է հնչում, քան Մալարմեի ընտրած «dodelinais la tête» տարբերակը, սակայն Մալարմեի բայը, որը միևնույն ժամանակ նշանակում է «կամաց օրորել», ստեղծում է քնի տպավորություն, և դա ավելի ընդգրկուն, ավելի տարողունակ կերպար է: Նմանապես իր իմաստով ավելի լայն է Մալարմեի «heurt» (հարված, բախում, կոնֆլիկտ) բառը, քան Բողլերի «tapotement» տարբերակը: Մալարմեի տարբերակը իսկույն մատնանշում է դուռը

²³Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004, p.87

²⁴ Poe, E.A. The Raven. Le Corbeau traduit de l'Américain par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé.
<http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau/pdf>

անսպասելի կերպով թակելու վտանգը, սակայն Բողերի տարբերակը ավելի հարուստ է հնչյունային տեսանկյունից:

Հետաքրքիր է, որ առաջին տան շարունակության մեջ Մալարմեն հարկ է համարել բաց թողնել հետևյալ բանատողը.

«Մինչ ննջում էր իմ մրմուռը, մեկն հանկարծ բախեց իմ դուռը»²⁵

Մալարմեն հավանաբար բաց է թողել այդ տողը կրկնության պատճառով՝ ձգտելով թարգմանության մեջ հասնել տեքստի պարզության և թափանցիկության: Նա փնտրում է նոր ձևեր, որոնք իր կարծիքով տեքստին կհաղորդեին կառուցվածքի գեղեցկություն, ճշգրտություն, որը նա տեսնում է բնագրի մեջ:

Անգլերեն բնագրի երկրորդ տան առաջին երկու տողերը՝

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December, And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

Բողերի մոտ թարգմանված են հետևյալ կերպ.

Ah! Distinctement je me souviens que c'était dans le glacial décembre, et chaque tison brodait a son tour le plancher du reflet de son agonie.²⁶

Մալարմենի թարգմանության մեջ այդ տողերը թարգմանվել են հետևյալ կերպ.

Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre: et chaque tison, mourant isolé, ouvrait son spectre sur le sol :²⁷

«Երբ ամեն մեռնող անթեղը ուրվական էր լուռ թողնում» բանատողը Բողերի մոտ հնչում է այսպես. «և ամեն ածխիկը հատակի վրա իր հերթին զարդանախշում էր յուր հոգեվարքի վերջին փայլը», իսկ Մալարմենի մոտ կարդում ենք. «և ամեն մի ածխիկը՝ առանձին մահացող, հատակի վրա իր ուրվականն էր թողնում»: Բողերը խոսում է մահվան՝ որպես ցավի և հոգեվարքի մասին, իսկ Մալարմեն՝ հանգչելու, սառչելու և այլ գոյաձևի անցնելու մասին: Միանշանակ հստակ է, որ Մալարմենի նպատակը բնօրինակին ավելի մոտ լինելն է: Նա ձգտում է փոխանցել այն կերպարը, որը բառացիորեն փոխառում է Պոյի տեքստից, իսկ Բողերը ստեղծում է ավելի վառ, զգացմունքային առումով հագեցած կերպար:

Նույնը կարելի է ասել «ես տեսչում էի վաղվան» անորոշ արտահայտության մասին, որը Պոյի մոտ կարելի է հասկանալ և՛ որպես առավոտ, և՛ որպես ցերեկ: Բողերը դա թարգմանել է՝ «ես տեսչում էի առավոտվան», երբ կրկին նախընտրում է առավոտվա վառ կերպարը, որը խորհրդանշում է հույս, արթնացում, նոր կյանք, վերածնունդ: Մինչդեռ Մալարմեն փոխառում է այդ բառակապակցությունը հետևյալ

²⁵ Էդգար Պո. Ագռավը / թարգմ. Սամվել Մկրտչյանի/, <https://www.yerkir.am/news/view/40748.html>

²⁶ Poe, E.A. The Raven. Le Corbeau traduit de l'Américain par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé: <http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau/pdf>

²⁷ Նույն տեղում

կերպ՝ «ես ցերեկ էի ցանկանում», ինչը հնչում է ավելի հանդարտ, ավելի չեզոք, քանի որ ցերեկը, կեսօրը դա բանականության լույսն է, երբ վախի բոլոր ուրվականները նահանջում են: Փաստորեն, այստեղ Մալարմեն իր չափավորությամբ ավելի հեռու է կանգնած բնագրից:

Վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Բոդլերը «Ագռավ»-ի թարգմանության մեջ ընտրում է ավելի զգացմունքային բառապաշար՝ կենտրոնանալով հերոսի՝ իր սիրած աղջկա հետ կապված տառապանքների վրա: Բոդլերը աշխատում է ցույց տալ նոր կյանքի համար վերածնվելու պատրաստ հերոսի կրքոտ ձգտումը: Նա չի փորձում դա անել բառացիորեն և իրեն երբեմն որոշ ազատություն է թույլ տալիս բնագրից հեռանալ փոքր- ինչ ավելի, քան Մալարմեն:

Ի հեճուկս Բոդլերի՝ Մալարմեն հետևում է բնագրին՝ ճշգրտությանը զոհաբերելով սահունությունն ու բարեհնչությունը: Այդ նույն ժամանակ Մալարմեն անում է մեկ այլ շեշտադրություն. նա առաջին իսկ տողերից խոսում է գաղտնիքի մասին, գաղտնիքն իմանալու հերոսի ձգտման մասին, իսկ Բոդլերի մոտ առաջին տեղում ոչ թե «գիտենալն» է, այլ՝ «սիրելը»: Եթե Բոդլերի մոտ առաջին պլան է մղվում «սեր, վերածնունդ, մահ» գաղափարը, ապա Մալարմեի մոտ՝ «մարդու գիտակցության համար անհասանելի գիտելիքը՝ գիտակցություն-գաղտնիք »:

Թարգմանության հայտնի տեսաբան Իրժի Լևին այն միտքն է արտահայտում, որ գեղարվաստական թարգմանությունը երկու տարբեր ստրուկտուրաների «հիբրիդ» է. «Մի կողմից առկա է բնագրի բովանդակությունը և ձևային առանձնահատկությունները, մյուս կողմից՝ գեղարվեստական գծերի մի ամբողջություն, կապված թարգմանչի լեզվի հետ: Ստեղծագործության մեջ այդ երկու շերտերը, կամ, ավելի շուտ, համագործակցող որակները, գտնվում են մշտական լարվածության մեջ»: Այդ լարման հանգուցալուծումից է, ըստ տեսաբանի, կախված թարգմանության հաջողված կամ չհաջողված լինելը:²⁸

Այս նույն միտքը, սակայն այլ կտրվածքով, Իրժի Լևին արտահայտում է «Ագռավը» բանաստեղծության՝ Մալարմեի կատարած թարգմանության վերաբերյալ: Նշելով այն փաստը, որ Մալարմեն իր թարգմանության մեջ պահպանում է անգլերենի շարադասությունը, և խոսելով վերջինիս «թարգմանչական լեզվի» մասին, Լևին գրում է. «Այդ երկու պահերը՝ ընդհանուրն ու առանձնահատուկը, արվեստի մեջ անխզելիորեն միահյուսված են: Որքան ավելի սերտ է դրանց կապը, այնքան ավելի շատ դժվարություններ են ծառանում

²⁸ Левый И. Искусство перевода, изд. «Прогресс», Москва, 1974, стр.99

թարգմանչի առջև: Եվ որքան ավելի շատ են առանձնահատկությունները, այնքան ավելի շատ են տարամիտումները ճշգրիտ և ազատ թարգմանության միջև:»²⁹

Խոսելով Պոյի մասին՝ Մալարմեն այն միտքն է արտահայտում, որ ստեղծագործությունը Պոյի մոտ կառուցվում է ակնթարթորեն, ինչպես «կախարդական մի շինություն», որը, սակայն, զուրկ է «հանգամանալից հաշվարկներից»:³⁰ Ակնհայտ է դառնում, որ Մալարմեն, ինչպես և իրենից առաջ Բոդլերը, Պոյի ստեղծագործության և կերպարի մեջ ներդնում է իմաստ, որը մոտ է իր սեփական ստեղծագործությանը: Բոդլերի մոտ այդ կապը հոգևոր է. նա կերտում է ռոմանտիկ-պոետի պատկեր, ով չի հասկացվել և չի ընդունվել ոչ մեկի կողմից, բացի մահից:

Մալարմեի մոտ հնչում է առանձնահատուկ գիտելիքի մոտիվ, իսկ Պոյի մոտ՝ թաքնված սիմվոլիզմի որոշակի երանգների մոտիվ: Մալարմեն Պոյի ստեղծագործության մեջ ավելի բարձր է դասում վերջինիս պոեզիան և փիլիսոփայական երկխոսությունները: Մինչդեռ Բոդլերը, շատ բարձր գնահատելով ամերիկացի գրողի պոեզիան, նախապատվությունը տալիս էր կարճ առեղծվածային պատմվածքներին և նովելներին: Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ ինչպես Բոդլերը, այնպես էլ Մալարմեն, յուրովի փորձում էին բարդեցնել Պոյին այն ժամանակ, երբ նրանց նախորդած թարգմանիչները և մեկնաբանները, հակառակը, պարզեցնում էին նրան: Բոդլերը իր թարգմանություններով ավելացնում և ուժգնացնում էր տեքստերի առեղծվածային, միստիկական հնչեղությունը, իսկ քննադատական հոդվածներում նա Պոյի կերպարը բարձրացնում էր մարտիրոսի «պատվանդանին»՝ դրանով իսկ թույլ չտալով «թեթև» վերաբերվել նրա ստեղծագործությանը:

Խոսելով այս թարգմանության մասին, մեծանուն գրող և թարգմանության տեսաբան Ումբերտո Էկոն գրում է. «Այստեղ մեր բախտը բերել է. Մենք ունենք «Ագռավի» առաջին երկու մեծ թարգմանիչների և՛ տեքստերը, և՛ քննադատական մտորումները... Բոդլերը և Մալարմեն կարդում են «Ագռավը» և «Ստեղծագործելու փիլիսոփայությունը»; բացի այդ, նրանք երկուսն էլ ձևի կատարելիության կողմնակիցներ են: Եվ ինչ է տեղի ունենում: Բոդլերը թարգմանում է «Ագռավը» 1856թ., ի դեպ, ավելի շուտ որպես մի օրինակ, որը կոչված էր բացատրել և մեկնաբանել ստեղծագործելու փիլիսոփայության մասին տեսական գործը: Հանդերձելով այդ ամենը սեփական դիտողություններով, նա ներառում է դա «Արտասովոր պատմություններ» ժողովածուի մեջ՝ «Մի բանաստեղծության

²⁹ Левый И. Искусство перевода, изд. «Прогресс», Москва, 1974, стр. 122

³⁰ Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе. — М., Радуга, 1995. — с. 216

ծագումը» վերնագրի տակ: Բողերը նշում է, որ սովորաբար պոետիկաները ստեղծվում են ստեղծագործության հետքերով: Սակայն այս դեպքում գտնվեց պոետ, ով «հավակնում էր» այն բանի, որ իր բանաստեղծությունը ստեղծված լինի իր իսկ պոետիկայի հիման վրա: (...) Ըստ էության, Բողերը գտնում է, որ տեղին կլինի ցույց տալ ընթերցողին, ինչ աշխատանք է պահանջում շքեղության այդ առարկան, որը կոչվում է պոեզիա:»³¹

Մալարմեի մոտ թարգմանությունների միտումնավոր բարդեցումը հետապնդում է այլ նպատակ. նա փորձում էր սիմվոլիզմի համար բացահայտել «նոր իմաստներ»: Նա քաջ գիտակցում էր, որ դրանով իսկ Պոյի ստեղծագործությունը դարձնում էր ոչ բոլորի համար հասանելի: Այսինքն՝ տեղի է ունենում մի գործընթաց, որը հակառակ է ամերիկյան գրողի ստեղծագործության տարածման, մասսայականացման համար, ինչը բնորոշ էր Բողերից առաջ ստեղծված թարգմանություններին և մեկնաբանություններին: Այն որոշ չափով բնորոշ էր նաև Բողերի քննադատությանը:

Մալարմեն միտումնավոր է նեղացնում ու սահմանափակում Պոյի ընթերցողների շրջանակը՝ հաջորդաբար վերացնելով Պոյի ստեղծագործությունից այն, ինչը ուղղված էր ընթերցողների լայն շրջան ներգրավելուն: Պոն Մալարմեի և սիմվոլիստների համար դառնում է ինտելեկտուալների կողմից ընթերցվող հեղինակ՝ նախատեսված միայն նրանց համար, «ովքեր կհասկանան»:

Ինչպես Բողերը, այնպես էլ Մալարմեն ստեղծեցին Էդգար Պոյի կերպարի այն միֆականացված միջուկը, որը հետագայում դարձավ այդ կերպարի բազմապիսի մեկնաբանությունների աղբյուր և ելակետ: Մալարմեի և Բողերի թարգմանությունների և քննադատության այդ փուլը նոր իմաստ և նոր խորհուրդ հաղորդեց Պոյի կերպարին՝ առաջ քաշելով ամերիկացի գրողի պաշտամունքը: Այն միտումները, որոնք ի հայտ եկան Բողերի և Մալարմեի անդրադարձներում, հետագայում զարգացում ստացան ամբողջ գրականասեր ֆրանսիայում:

Էդգար Պոյի ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության վրա այնքան մեծ է, որ հասնում է գրեթե մինչև մեր օրերը, սակայն մենք հիմնական շեշտը կդնենք այն գրողների վրա, ովքեր ստեղծագործել են Բողերի ժամանակ կամ անմիջապես նրանից հետո: Գրական ազդեցությունների նման շղթան, որը ցույց է տալիս Պո-ֆրանսիական գրականություն կապակցվածությունը Բողերից առաջ և անմիջապես նրանից հետո, առավել չափով է բացահայտում այդ ժամանակաշրջանի գրական

³¹ Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе, изд.Симпозиум, Санкт-Петербург, 2006, стр.346

իրողությունները և հանդիսանում այն համատեքստը, որի շրջանակներում Էդգար Պոյի ստեղծագործության բողլերյան թարգմանությունները և քննադատությունը առավել հստակ են ներկայացվում:

Չգալի Է Էդգար Պոյի ազդեցությունը նաև Պոլ Վերլենի վրա: Վերլենը, որպես պոետ, ճանաչում գտավ իր կյանքի վերջին տարիներին: 1888 թվականին «Ռեվյու քլե» ամսագրում տպագրվեց ժուլ Լեմետրի հոդվածը, որտեղ նա Վերլենին անվանում է դարաշրջանի առաջին բանաստեղծ: Երբ Վերլենը ստացավ նոր սերնդի բանաստեղծների «առաջնորդի կոչումը», նրա ստեղծագործական հանճարը այդ ժամանակաշրջանում արդեն հանգել էր. նրա լավագույն բանաստեղծությունները գրվել էին դրանից առաջ:

Դրանից մի քանի տասնամյակ առաջ Ամերիկայում մահացել էր մեծ պոետ՝ Էդգար Պոն: Ամերիկացի այս գրողի վիճակը Էլ ավելի հակասական էր. իր հայրենիքում նա հայտնի էր որպես չհանդուրժող, անհաշտ և տաղանդավոր քննադատ: Ընթերցողները ծանոթ էին որոշ չափով միայն նրա արձակի հետ, սակայն Պոյի ավելի քան 100 բանաստեղծություններից ընդունվեց միայն մեկը՝ «Ագռավը»: Նրա մյուս բանաստեղծական գործերը ժամանակակիցներին մասամբ անծանոթ էին, մասամբ Էլ համարվում էին անհաջող և անհասկանալի: Միայն Պոյի մահից հետո նա ձեռք բերեց մեծ փառք, բայց ոչ թե Ամերիկայում, այլ Ֆրանսիայում՝ երիտասարդ տաղանդավոր գրող և քննադատ Շարլ Բոդլերի միջոցով:

Խոսելով պոետների ողբերգական ճակատագրերի մասին՝ քննադատ Չաբալան գտնում է, որ դա Է միավորում Պոյին Բոդլերի և Վերլենի հետ: Եթե սկզբունքային լինենք այս հարցում, ապա պետք է նշենք, որ ֆրանսիական գրականության մեջ և ընդհանրապես գրական աշխարհում Պոյի անվան և ստեղծագործության տարածման գործում առաջին տեղում անվերապահորեն կանգնած է Շարլ Բոդլերը, ինչը կասկածի տակ չի դրվում ո՛չ ֆրանսիացի, ո՛չ ամերիկացի և ո՛չ Էլ որևէ այլ երկրի քննադատների ու գրականագետների կողմից:

Ինչ վերաբերում է Բոդլերի, այդ թվում նաև նրա ժամանակակիցների գործը շարունակողներին, ապա երկրորդն ըստ կարևորության թերևս Մալարմեն է, և այդ բանի հիմնավորումը մենք փորձել ենք նշել վերևում: Եվ խոսքն այն մասին չէ, որ Վերլենը առանձին մեծ քննադատական աշխատանք չի գրել Պոյի մասին, այլ ավելի շուտ այն մասին, թե ինչ դեր և ինչ կարևորություն է ունեցել ամերիկացի գրողը ֆրանսիացի տվյալ բանաստեղծի կյանքում և ստեղծագործության մեջ: 1884 թվականին Վերլենը հրատարակում է ակնարկների մի շարք, որոնք ամփոփվում են մեկ ընդհանուր վերնագրի տակ՝ «Անիծված պոետներ»: Այստեղ գտնում ենք Վերլենի

ժամանակակիցներ Տրիստան Կորբիերի, Արթուր Ռեմբոյի, Ստեֆան Մալարմեի, Օգյուստ Վիլյե դը Լիլ-Ադանի հոգեբանական և ստեղծագործական դիմանկարները:

Այդ շարքն ավարտվում է «Խեղճ Լեւիան» ակնարկով, որտեղ պոետը բացատրում է, որ Լեւիանը հենց ինքն է, ավելի ճիշտ՝ նրա քնարական հերոսը: Բոլոր անիծված պոետներից ամենադառը ճակատագիրը իրենն է: Արդեն նշել ենք, որ 1856 թվականին Բողերը արդեն գրել էր իր հայտնի «Էդգար Պո» հոդվածը, որտեղ ոչ միայն վերլուծում է ամերիկացի պոետի կյանքի փաստերը, այլև միաժամանակ անկեղծորեն խոսում է իր սեփական անձի մասին. կարելի է ասել, որ բնությունը եռանդուն բնավորությամբ է օժտում նրանց, ումից նա մեծ գործեր է սպասում, ինչպես որ երկարակեցություն է շնորհում ծառերին, որոնք պետք է ծառայեն որպես վշտի և դժբախտության խորհրդանշներ:³²

Վերլենի ստեղծագործության մեջ առկա է ոչ միայն Պոյի, այլև Բողերի ազդեցությունը, ինչը բացատրվում է նրանով, որ Վերլենը իր ստեղծագործական ուղին սկսեց նույն այն «Պառնասից», որտեղ Բողերը արդեն կայացած պոետ էր: Այսպես՝ «Աշնանային երգ» բանաստեղծության մեջ ակնհայտ է ինչպես Պոյի արձակի, այնպես էլ Բողերի քնարերգության մեջ մշտապես առկա ճակատագրի մոտիվը:

«Երգեր առանց բառերի» ժողովածուի մեջ առավել ակնհայտ է Պոյի ինչպես արձակի, այնպես էլ քնարերգության ազդեցությունը: Այս ժողովածուն կարող է որպես օրինակ ծառայել բնապատկերային քնարերգության համար: Ինչպես և Պոյի մոտ, մարդու հոգին ամբողջապես նույնացվում և նմանեցվում է շրջապատող բնապատկերին: Այստեղ արդեն բնապատկերը ոչ թե այլաբանական է, այլ խորհրդանշական և իր մեջ պարունակում է անսահման քանակի իմաստներ: Այս ժողովածուում տեղ գտած «Պոեզիայի արվեստը» բանաստեղծության մեջ Վերլենը ներկայացնում է իր գեղագիտական ծրագիրը, որը շատ մոտ է Պոյի և Բողերի գեղագիտական հայացքներին: Վերլենը նշում է, որ ամբողջ հարցը (բանաստեղծության) երաժշտության մեջ է: Վերլենը խորհուրդ է տալիս անտեսել մարմինն ու մարմնականությունը, ճարտասանությունն ու ճոռոմաբանությունը (138): Այստեղ պարզ երևում է Էդգար Պոյի «Կառուցվածքի փիլիսոփայությունը» և «Պոետական սկզբունքը» հոդվածների ազդեցությունը, որտեղ Պոն դեմ է դուրս գալիս պոեզիայի մեջ ճարտասանությանը և բարոյախոսությանը: Պոն գրում է, որ պոեզիայի փոխհարաբերությունները ինտելեկտի, խղճի հետ ունեն երկրորդական

³² Забаева Е. Некоторые аспекты влияния эстетики Э.А. По на творчество П. Верлена // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения. Материалы Седьмых Андреевских чтений / Под ред. Н.Т. Пасхарьян. – М.: Экон – Информ, 2009. С. 72.

նշանակություն, պարտքի կամ ճշմարտության հետ պոեզիան միայն հանկարծակի է շփվում, պոեզիայի նպատակը գեղեցիկն է (175):

Ամերիկացի գրողի ուշ քնարերգության մեջ պատկերվածի ինտենսիվությունը, ուժգնությունը ներկայության անհավանական արդյունքի են հասնում, ջնջում են բոլոր գեղարվեստական պայմանականությունները, ավելի սերտ շփում են հաստատում ընթերցողի հետ: Այս շրջանում Պոն իրեն դրսևորում է որպես նորարար, քանի որ սկզբնական շրջանում նրա պոեզիան հիմնվում էր դասական ավանդույթի վրա:

Ոչ մի բանի հետ չի կարող համեմատվել լարվածության և վախի այն զգացումը, որն առաջանում է «Ագռավ»-ի ընթերցման ժամանակ: Պոյի ուշ բանաստեղծությունների հիմնական թեման սիրո վերապրումն է անվերականգնելի կորստյան գիտակցման խորապատկերի վրա: Վերլենը այն միտքն է արտահայտում, որ պոետը ոչ միայն նկարագրում է այն զգացումը, որը կա քնարական հերոսի հոգում, այլև փոխանցում է այն հուշերը, որոնք ստեղծում են մարդու հոգեկանի մեջ ներթափանցելու զգացում: Ավելի ուշ քնարերգության այդ հատկանիշը կստանա «սուզգեստիվություն» (ներշնչում) անվանումը: Պոեզիայի նման հատկանիշ Պոյի ստեղծագործության մեջ ձեռք է բերվում ռիթմի դերի փոփոխության շնորհիվ (274):

Պոյի այդ շրջանի պոեզիային բնորոշ էր ամեն առանձին շեշտադրված տակտի տարանջատում: Տաղաչափության նման ընդգծումը բոլորովին բնորոշ էր 19-րդ դարի առաջին կեսի պոեզիային ընդհանրապես, և ֆրանսիական պոեզիային՝ մասնավորապես: Այստեղ իդեալական էր համարվում թեթևությունը և ոչ լարված տոնայնությունը:

Վերլենը, ինչպես և Բոդլերը, իսկ առաջին հերթին՝ Պոն, գտնում են, որ կերպարները, բառերը իրենց մեջ կրում են ոչ միայն իրենց ուղիղ իմաստը և նշանակությունը, այլև մի քանի այլ անորոշ իմաստներ, որոնք ներշնչված են տվյալ բառերի հնչեղությամբ (197):

Սուզգեստիվությունը Պոյի մոտ առաջանում է բառերի, կերպարների, ռիթմի և հնչեղության բարդ համագործակցության արդյունքում: Վերլենն առաջինն էր պոետ-սիմվոլիստներից, ով կիրառում է բառի սուզգեստիվ ուժը: Հիշենք որ, սուզգեստիվ բառը անգլերենում և մի շարք եվրոպական լեզուներում նշանակում է «առաջարկող»: Վերլենի բառերը ազդում են ոչ այնքան իրենց առարկայական նշանակությամբ, որքան իրենց ոչ երկրային երանգավորումով, որը առաջանում է հնչյունաշարադասական յուրօրինակ կապի արդյունքում և ինչ- որ տրամադրություններ արթնացնում:

Ֆրանսիական սիմվոլիստների մոտ Պոն սկզբնական շրջանում համարվում էր վերլիբրի ստեղծողը, քանի որ նրա քնարերգությունը արձակի տեսքով ֆրանսերեն էր թարգմանվել Մալարմեի կողմից: Բայց իրականում առաջին խորհրդապաշտական վերլիբրը ավանդական տաղաչափության փոխարեն սկսեց գործածել Վերլենը:

Պոյի և Վերլենի միջև շատ ընդհանրություններ կային ոչ միայն գեղարվեստական, այլև ընդհանուր մարդկային հայացքներում: Վերլենը, ինչպես և Պոն, արհամարհանքով էին վերաբերվում քաղքենիներին, բայց երկու պոետներն էլ հրաշալի գիտակցում էին, որ իրական աշխարհում հաղթում է միջակությունը: Իր «Պարտվածները» պոեմում Վերլենը գրում է այն մասին, որ իդեալը միշտ կործանվում է: Յետաքրքիր է նշել, որ երկու պոետների կյանքի հանգամանքները նույնպես նման էին: Պոն ամուսնացած էր իր պատանի զարմուհու՝ Վիրջինիայի հետ, որին նա կորցրեց վաղաժամ մահվան հետևանքով: Վերլենը նույնպես ամուսնացավ շատ երիտասարդ Մաթիլդե Մոթեի հետ, որի կորուստը անդամնալի ցավ էր պոետի համար:

Վերլենը, որը պատանի հասակում հայտնվեց ռոմանտիզմի և հետո պառնասցիստների ու Բոդլերի ազդեցության տակ, շատ զգայուն էր ընդունում Պոյի գեղագիտությունը մի կողմից որպես ռոմանտիզմի ներկայացուցիչ (պոեզիայի նպատակը գեղեցիկն է), իսկ մյուս կողմից՝ որպես նորարար, ով իր ստեղծագործության որոշ գծերով հակադրվում էր ռոմանտիզմի պոետիկային: Վերլենը, ինչպես և Պոն, իր ուշ շրջանի քնարերգության մեջ մերժում է դասական տաղաչափությունը և փորձարարություն անում բանաստեղծական չափերի վրա, ինչի արդյունքում նրա պոեզիան ձեռք է բերում սուգգեստիվության հատկանիշ: Եվ վերջապես Պոլ Վերլենի վրա լուրջ ազդեցություն է թողնում Պո-բանաստեղծի կերպարը, ով որպես հանճարեղ տառապյալ չի ընդունվում ամբոխի կողմից, և ում ստեղծեց Բոդլերը՝ յուրովի վերաիմաստավորելով մեր կողմից արդեն նշված Գրիգվոլդի՝ Էդգար Պոյին նվիրված գրպարտիչ մահախոսականը:

Քննադատ Էլիսա Աբսալյամովան փորձում է դիտարկել Պոյի ստեղծագործությունը ֆրանսիական գրական կյանքի համատեքստում միջմշակութային փոխգործակցության մեխանիզմների տեսանկյունից: Իր հետազոտության մեջ նա փորձում է վեր հանել Պոյի ազդեցությունը միանգամից երեք մեծ ֆրանսիացի պոետների վրա՝ Բոդլեր, Մալարմե, և Վերլեն: Ի դեպ, գրականագետը հետևողականորեն քննում է Պոյի ազդեցությունը ոչ միայն չափածո և արձակ ստեղծագործություններում, այլև գրականության հետ կապված նրան հայացքներում, որոնք շարադրվում են նամակագրության և օրագրային նոթերի մեջ:

Յետաքրքիր է, որ ֆրանսիացի երեք գրողները որոշել են խորացնել իրենց անգլերենի իմացությունը: Բողերը դա որոշել է նրա համար, որ կարողանա բարձր մակարդակով թարգմանել Պոյի արձակ գործերը և փառքի արժանանալ Ֆրանսիայում, իսկ Մալարմեն, որպեսզի կարողանա բնագրով կարդալ Պոյին (այդ նպատակի համար նա որոշ ժամանակ ապրեց Լոնդոնում, իսկ հետագայում դարձավ անգլերենի ուսուցիչ և Պոյի պոեզիայի թարգմանիչ):³³

Ինչ վերաբերում է Վերլենին, ապա նա խոստովանում էր, որ աշակերտական տարիներին պատմվածքներ էր գրում Պոյի ոգով: Եթե անգամ ենթադրենք, որ նրա՝ Անգլիա մեկնելու որոշումը ուղղակի կերպով կապված չէ այդ աշակերտական տարիքի երազանքի հետ, այդուհանդերձ Պոյի անգլերեն բնագրերի հետ ծանոթանալու փաստը կապված է հենց այդ ժամանակաշրջանի հետ: Այդ նույն ժամանակահատվածում Վերլենը երազում էր ստեղծել մի պոետական ժողովածու, որը գրված է միասնական պլանի համաձայն: Ակնհայտ է, որ այդ նախաձեռնության գաղափարը առաջացավ Վերլենի մոտ Պոյի «Պոետական սկզբունք» գրքի հետ ծանոթանալու արդյունքում: Ճիշտ է, այդ մտահաղացումը վերջնականապես չի իրականանում, այդուհանդերձ և՛ Վերլենի, և՛ մյուս երկու մեծ գրողների ստեղծագործության մեջ ակնհայտ են մի շարք մոտիվներ, որոնք փոխառված են Էդգար Պոյից:

Բողերի ծանոթությունը Էդգար Պոյի ստեղծագործության հետ տեղի ունեցավ այն ժամանակ, երբ «Չարի ծաղիկներ» ժողովածուի բանաստեղծությունների մեծ մասը արդեն գրված էին, թեև ժողովածուն դեռ չէր հրատարակվել: Սևագրերի վերլուծությունը թույլ է տվել մասնագետներին եզրակացնել, որ Պոյի ազդեցությունը մեծ տեղ է զբաղեցրել դրանց վերամշակման գործում:

Գրականագիտության մեջ մինչ օրս վիճելի է համարվում այն հարցը՝ արդյո՞ք Բողերի վերլիբրի ժանրին դիմելը նույնպես կապված է Պոյի ազդեցության հետ: Թեև մի կողմից կան դրա բոլոր նախանշանները, սակայն դրա հետ մեկտեղ հայտնի է, որ 19-րդ դարի Ֆրանսիայում կար պոեզիան արձակ թարգմանելու ընդհանուր միտում: Մյուս կողմից այդ մասին է նաև վկայում «Էվրիկայի» ենթավերնագիրը՝ «Արձակ պոեմը»:

Բողերը ինքը հղում է կատարում ֆրանսիական ավանդույթին և կոնկրետ Ալոգիուս Բերտրանին: Ինչպես արդեն գիտենք, Մալարմեն նույնպես Պոյի բանաստեղծությունները թարգմանել է արձակ: Բայց մինչ այդ թարգմանության վրա

³³ Абсалямова Э. Американский кумир французских поэтов: Эдгар По глазами Бодлера, Малларме и Верлена. www.lomonosov-msu.ru, с.29

սիստեմատիկ աշխատելը՝ Մալարմեն ստեղծել է մի շարք արձակ հատվածներ Պոյի ոգով: Մալարմեի շարահյուսության առանձնահատկությունը հաճախ կապում են անգլերենի ազդեցության հետ, սակայն այդ թեզը այդպես էլ գիտականորեն չապացուցվեց:

Վերլենի գրական ժառանգության մեջ Պոյի ազդեցությունը աչքի է ընկնում առաջին հերթին նրա արձակ մանրապատումներում:

Ինչ վերաբերում է գրական քննադատությանը, ապա Պոն այստեղ հանդես է գալիս մի կողմից որպես օբյեկտ-գործող անձ, մյուս կողմից՝ ստվերային համահեղինակ: Սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Բոդլերի և Վերլենի որոշ հոդվածներ պարունակում են Պոյի ոգով վերածնակերպված դրույթներ: Հայտնի է, որ Բոդլերը սկզբնավորեց այն գաղափարը, որ Պոն հաստատվի որպես օրինակելի, իդեալական, «բացարձակ» պոետ, քանի որ Պոն ժամանակակից է, խորը, դեմոնական, և արհամարհում է ամբոխի կարծիքը: Բոդլերը նրան ինչ-որ նկատառումով անվանել է «քաղաքակիրթ աշխարհի քոչվոր արաբներից» մեկը:³⁴

Ինչ խոսք, Բոդլերի քննադատության մեջ ակնհայտ է Էդգար Պոյի մասին պոետականացված յուրատեսակ պատկերացումը: Բոդլերը հռչակում է Պոյին որպես «օրիգինալ փիլիսոփա», բայց այդ փիլիսոփայությունը վերցված է գեղարվեստական ստեղծագործություններից:

Մալարմեն իր հերթին տարված է ամերիկացի գրողի այն մտքերով, որտեղ վերջինս նշում է փիլիսոփայության տեղը պոեզիայի մեջ: Մալարմեն և Վերլենը միաձայն այն համոզմունքն են արտահայտում, որ 19-րդ դարի ֆրանսիական գրականության մեջ ռեֆորմներ (կրկնողություն, կրկներգ) իր ծագումով և բնույթով պարտական է Էդգար Պոյին:

Մալարմեն ընկալում է Պոյին որպես նախատիպ: Իսկ Վերլենի համար Պոն հանդիսանում է անգլիական գրականության «անիծված պոետ», ինչպես և Շեքսպիրը: Ֆրանսիայում առաջանում է պոետների մի կապակցված օղակ, որի մեջտեղում Էդգար Պոն է: Վերլենը, խոսելով Բոդլերի մասին, մեջբերում է Մալարմեի բանաստեղծությունը՝ գրված Պոյի մահվան առիթով:

Պոյի ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության վրա առավել ցայտուն է երևում *դեդեկտիվ* և *արկածային* վեպերում: Այստեղ առաջին հերթին պետք է հիշատակել Վիլյե դը Լիլ-Ադանի անունը, ով 1860-ականներին ապրում էր Փարիզում և հաճախ շփվում էր Բոդլերի հետ: Բոդլերը ոգեշնչեց Վիլյեին խորանալ Էդգար Պոյի արձակի մեջ: Անհրաժեշտ է նշել, որ Վիլյեն կարդում էր Պոյի գործերը՝ Բոդլերի

³⁴ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.3, p.84

թարգմանությամբ, և մենք կարող ենք ասել, որ այս գրողի վրա մեծապես ազդել է «բողիերյան» Պոն:

Քննադատներից մեկը նշում է, որ Վիլյեի շատ նովելներ արտացոլում են այն միստիկական միտումները և իռեալիստական սկզբունքները, որոնք բնորոշ էին Պոյի նովելներին. արտաքին սյուժետային կտավի տակ թաքնված է դրա հոգեհարցության /օկկուլտ/ եությունը, երբ փաստերը այնպես են խմբավորված, որ ստիպեն ընթերցողին չհավատալ ռեալ բացատրությանը:³⁵ Վիլյեն մշակում է ֆրանսիական «սարսափի նովելը»՝ դարձնելով այն շատ հակիրճ և տրամաբանորեն հստակ հիմնավորված: Սրանով է բացատրվում այն պաթոլոգիկ ազդեցությունը, որ թողնում էին նրա նովելները ընթերցողի վրա, բայց ոչ մղձավանջային տեսարանների պատկերմամբ: Այսպես, «Փորձություն հույսի միջոցով» պատմվածքում, որի բնաբանը Վիլյեն վերցրել էր Պոյի «Ջրիորը և ժամացույցի ճոճանակը» ստեղծագործությունից, պատկերվում է մի իրավիճակ, որը ուղղակի ալյուզիա է Պոյի ստեղծագործության վրա: Նմանությունը ակնհայտ է ոչ միայն սյուժեի, այլև դրա կառուցվածքի հարթության վրա: Այս պատմվածքի կենտրոնում մի մարդ է, որի աչքերով մենք տեսնում ենք ամբողջ եղելությունը:

Միևնույն ժամանակ Վիլյեի պատմվածքում կա մի էական տարբերություն. տվյալ դեպքում մեզ հայտնի է այդ անձի անունը, նրա ազգային պատկանելությունը, նրա սոցիալական դիրքը, դեպքի վայրը, ինչպես նաև նրա մեղքը ինկվիզիտորների առջև: Այդ մարդը րաբբի Ասեր Աբարբանելն է՝ արագոնցի հրեա, ով կեղեքում է աղքատներին՝ տոկոսով փող տալով նրանց:

Վիլյեի պատմվածքի մեջ Պոյի հետ ունեցած ընդհանրությունների կողքին հիմնական շեշտը սարսափի ֆիզիկական զգացումից և մահվան վախից տեղափոխված է անարդարության սոցիալական խնդրի վրա, ուր խոսվում է մարդկության դաժանության մասին ընդհանրապես և կեցության դաժանության մասին՝ մասնավորապես: Առաջին հայացքից երկու հեղինակների պատկերած խնդիրները շատ նման են. երկու դեպքում էլ նկարագրվում է մի մարդու վիճակ, ով ենթարկվում է խոշտանգումների և գտնվում է մահվան սահմանագծի վրա, բայց և ուզում է ապրել: Երկու պատմվածքներն էլ շարադրված են շատ հակիրճ, երկուսում էլ միտումնավոր կերպով բացակայում է իրավիճակի վերլուծությունը, և երկուսին էլ բնորոշ է գործողության մեծ լարվածությունը: Սակայն դրանց ավելի մանրակրկիտ վերլուծությունը ցույց է տալիս գաղափարական շեշտադրումների տարբերությունը:

³⁵ Вилье де Лиль Адан. [Электронный ресурс]. Фундаментальная электронная библиотека «русская литература и фольклор». — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-2321 .htm>. с. 97

Պոյի ստեղծագործության բողերյան թարգմանությունը դրդում է Վիլյեին իր պատմվածքը ներկայացնել որպես լաց մարդկանց դաժանության մասին, բողը՝ Աստծուն: Եվ բնաբան ընտրելով՝ Վիլյեն դիմում է Էդգար Պոյին՝ որպես մի հրեշտակի, նահատակի ու տառապյալի, ինչպիսին նա ներկայանում է Բողերի մոտ: Մենք միջնորդված կերպով տեսնում ենք, թե ինչպես է Բողերի թարգմանության մեջ վերանում խելագարության և անգիտակցանականի շեշտը, և փոխարենը առաջ քաշվում կրոնափիլիսոփայական համատեքստը, մեղքերի համար հատուցման գաղափարը:

Վիլյեի և Պոյի ստեղծագործությունների միջև եղած ընդհանրության մասին է խոսում նաև Լեոն Լեմոնյեն: Նա գրում է. «Այն Էկզոտիկ բնապատկերը, որը նկարագրում է Վիլյեն իր «Տրիբուլա Բոնհոմե» ստեղծագործության մեջ, շատ է հիշեցնում /Պոյի-Լ.Լ./ «Արթուր Գորդոն Փիմի արկածների» նկարագրությունը»:

Le paysage exotique que Villiers a décrit dans „Tribulat Bonhomet" rappelle également de très près celui qu'avait décrit Poe dans „Les Aventures d'Arthur Gordon".³⁶

Մեկ այլ քննադատ՝ Մոկլերը, վերլուծելով Վիլյեի գաղափարները, խոսում է նրա մասին գրեթե նույն բառերով, որոնցով Բողերը խոսում է Պոյի մասին. «Իր արստրակտ և վեհ գրքերով ոչինչ չվաստակող, մի անբուժելի, երազկոտ, իդեալիստ և կրոնական ֆանատիկոս կարիերիզմի և օգտապաշտության դարում»:

Ne gagnant rien avec ses livres abstraits et hautains, incurablement rêveur, idéaliste et religieux égaré dans une époque d'arrivisme et d'utilitarisme.³⁷

Մոկլերի այս օրինակի վրա զգացվում է, թե ինչպես կարող էր ֆրանսիացիների մոտ ձևավորված Էդգար Պոյի կերպարը ազդել ֆրանսիացի այն գրողների վրա, ովքեր կրում էին այդ ազդեցությունը:

Վերոնշվածը հաստատում է նաև Էդգար Պոյի և նրա ստեղծագործության ազդեցությունը կրող ֆրանսիական դեկադանսի խոշորագույն ներկայացուցիչ Ժ.-Կ.Գյուլիսմանսի ստեղծագործությունների զուգահեռ համեմատությունը: Այս գրողը նույնպես դարձավ Պոյի երկրպագուն՝ շնորհիվ Բողերի թարգմանությունների և քննադատական աշխատանքների:

Իր ստեղծագործություններից մեկի մեջ գլխավոր հերոսը՝ Դեզ Էսսենթը, միանշանակ հիշեցնում է Պոյի Աշերին՝ իր ընդհանուր բնութագրով և իռացիոնալ վախերով: Գյուլիսմանսը ստեղծագործության մեջ անգամ հիշատակում է Պոյի անունը. «Դեզ Էսսենթին համակում էր մի տարօրինակ անհանգստություն: Նման

³⁶ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs franchis. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p.73

³⁷ Maclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A. Michel, 1925 — p. 67

զգացում նրա մոտ առաջացրել էին... Էդգար Պոյի որոշ պատմվածքները, որի հալյուցինացիաները և մղձավանջները Ռեդենը դարձրել էր իր սեփականը»:³⁸

Գյուլիսմանսը անդրադառնում է նաև Պոյի պոեզիային, որն իր հագեցվածությամբ չէր կարող չազդել վեպի հերոսի վրա. դրանք «ազդում էին նրա (Դեզ Էսսենտի-L.L.) նյարդերի վրա նույնքան, որքան Էդգար Պոյի ամենախորը և հոգեցունց բանաստեղծությունները»:³⁹ Գյուլիսմանսի ստեղծագործությունը կառուցված է այնպես, որ հերոսը որևէ բանի մասին խոսելիս հեշտությամբ փոխում է իր սեփական տեսակետը և ձևակերպում նոր ընկալում: Օրինակ՝ այնտեղ, ուր Դեզ Էսսենտը հիշատակում է Պոյի դեդեկտիվները, անվանում է հեղինակին «ինդուկցիայի մեծ վարպետ» և հիանում է վախի բնույթը հետազոտելու Պոյի ունակությամբ: Իսկ երբ նա խոսում է Էդգար Պոյի պոեզիայի մասին, պատկերում է վերջինիս որպես զգայուն, ֆիզիոլոգիայից զուրկ հեղինակի. «... Էդգար Պոն զբաղվում էր ուղեղի անատոմիայով, իսկ երբ հոգնում էր, նրա երևակայության մեջ հայտնվում էին հրեշտականման պատկերներ և քաղցր տեսիլներ»:⁴⁰

Պոյի ստեղծագործության և անհատականության նման հակասական ընկալումը շատ բնորոշ է ֆրանսիական մշակույթին: Խոսելով Պոյի ազդեցությունը մասին Գյուլիսմանսի վրա՝ Լեմոնյեն գրում է, որ վերջինս ազդված է ոչ այնքան Պոյից, որքան Պոյի բողբոջյան մեկնաբանությունից: Քննադատը դա անվանում է կրկնակի արտացոլում: Գյուլիսմանսը շարունակում է Պոյի կերպարի ընկալման այն գիծը, երբ ամերիկացի հեղինակը ներկայանում է որպես անիծված, մերժված ու թշվառ հանճար-հանցագործ:

Եթե Գյուլիսմանսը ոչ միայն ընդունում, այլև ընդգծում է Պոյի ազդեցությունը սեփական ստեղծագործության վրա, ապա Էդմոն դը Գոնկուրը, հակառակը, իր օրագրի մեջ գրում է. «Ես բոլորովին այլ կարգի հեղինակ եմ»:⁴¹

Թեև Էդմոն դը Գոնկուրը, ինչպես և Չոլան հիանում էին Պոյով, նրանք երկուսն էլ ամերիկացի գրողից փոխառեցին հիմնականում մարդու ֆիզիոլոգիայի հանդեպ ուշադրությունը:

Ֆրանսիացիների համար սկզբունքային կարևորություն ունի Պոյի «Կառուցվածքի փիլիսոփայությունը» տեսական գործը: Այս Էսսեն մի յուրօրինակ սահմանագիծ էր և «փորձաքար» ֆրանսիացի տարբեր գրողների և մտածողների համար: Նրանց մեծ մասը, ինչպես և Բողբոջը, այստեղ կասկածի տակ չի դնում Պոյի «ոչ այնքան անկեղծ լինելու» փաստը:

³⁸Гюисманс Ж.-К. Наоборот. [Электронный ресурс]. <http://lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt>.

³⁹ Նույն տեղում

⁴⁰ Նույն տեղում

⁴¹Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p. 89

Պոն իր գլխավոր խնդիրն է համարում ստեղծագործության և նրա տարբեր մասերի միջև հստակ կապի ստեղծումը, որը կոչված էր ստեղծելու համապատասխան էֆեկտ, սակայն իրականում նա անտեսում է իր այդ պահանջը և տրվում երևակայության ազատ ընթացքին: Ինչևիցե, սթափ վերլուծության պահանջը նրա մոտ հաճախ տեղի է տալիս անբնականի և անսովորի հանդեպ հակումին, և ինչպես կարող էր դիպվածների այնպիսի սիրահարը, որպիսին նա էր, շրջանցել ոգեշնչության անկանխատեսելիությունը»:⁴² Բրետոնի այդ խոստովանությունը Պոյի մոտ եղած հակասությունների ևս մեկ հաստատումն է: Որպեսզի էլ ավելի հստակ դարձնի իր միտքը, նա մեջբերում է անում Բոդլերից. «Այն առավոտ երբ Նյույորքյան «Ույիզը» հրապարակեց «Ագռավը», երբ Պոյի անունը բոլորի շուրթերին էր, և ամբողջ աշխարհը բառացիորեն հիացել էր այդ բանաստեղծությունով, ինքը՝ հեղինակը (Էդգար Պոն-Լ.Լ.), ծոճվելով և շենքերի անկյուններին քսվելով, իջնում էր Բրոդվեյով»:⁴³

Փաստորեն Բրետոնը հիմնվում է Բոդլերի վրա և մասնավորապես Բոդլերի կողմից ընդգծված Պոյի այն գծի վրա, որը նկատել էր նաև Գյուիսմանսը և քննադատների մեծ մասը՝ մերժվածություն, օտարվածություն և սեփական ստեղծագործությունը իրականությանը հակադրելու ձգտում:

Հայտնի է, որ Էդգար Պոն դեդեկտիվ ժանրի հիմնադիրն է, որն ունեցավ լայն շարունակություն 20-րդ դարի գրականության մեջ: Պոյի պատմվածքները իրենց ինտելեկտուալ խաղով և անսպասելի հանգուցալուծումներով դեդեկտիվ ժանրի հանդեպ մեծ հետաքրքրություն առաջացրին ֆրանսիական ընթերցասեր հասարակության մոտ: Այս ժանրի ֆրանսիացի գրողները աշխատում էին ավելի խորը պատկերել իրենց դեդեկտիվ ստեղծագործությունների հերոսներին՝ որպես հիմք ընդունելով Էդգար Պոյի պատմվածքները և փորձելով մրցել նրա հետ:

Մեզ արդեն հայտնի քննադատ Լեմոնյեն գրում է ֆրանսիական դեդեկտիվ վեպի վրա ունեցած Պոյի ազդեցության մասին. «Էդգար Պոն ներմուծեց գրականության մեջ ...մաթեմատիկական անալիզի մեթոդը: Նա նաև ստեղծեց ոստիկանի մի նոր տիպ»:⁴⁴ Հետաքրքրական է, որ Էդգար Պոյին սկսեցին թարգմանել հենց դեդեկտիվ վեպ-ֆելիետոնի հանդեպ հետաքրքրության հետ կապված: Փոփոխումները Պոյի տեքստերում հիմնականում արվում էին ֆրանսիական ընթերցողի համար որոշ յուրահատուկ դետալների հստակեցման կամ պարզաբանման համար:

⁴² Бретон, А. Антология черного юмора. — М.: Carte Blanche, 1999. — с. 15

⁴³ Նույն տեղում

⁴⁴ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p. 140

Երբեմն էլ պատմվածքներում արվում էին գունագարդ հավելումներ և այնպիսի մանրամասներ, որոնք պետք է ավելի հմայիչ և համոզիչ լինեին փարիզյան հասարակության համար: Եվ դա բնական էր ինչպես դարաշրջանի, այնպես էլ տվյալ ժանրի համար: Պոն ֆրանսիացիների մոտ դարձավ դեդեկտիվ ստեղծագործությունների հեղինակ՝ առանց որևէ հակում ունենալով դեպի միստիցիզմը: Այստեղ գերիշխողը տրամաբանությունն է և մաթեմատիկական ճշգրիտ հաշվարկը, վերլուծությունը, այսինքն՝ այն, ինչ հետագայում միշտ կհետաքրքրի ոչ միայն գրողներին, այլև քննադատներին:

Սակայն Լեմոնյեն ընդգծում է Պոյի ստեղծագործության ևս մեկ կողմ, որը նույնպես ազդել է ֆրանսիական վեպի հետագա զարգացման վրա: Լեմոնյեն գրում է. «Նա ստեղծեց գիտական վեպ՝ ներգրավելով ֆիզիկական ճամփորդական վեպի մեջ»: Եվ այստեղ, ինչպես նշում է քննադատը, ինչպես և դեդեկտիվ վեպում, «առկա է անհեթեթության հասնող տրամաբանությունը», ինչպես նաև Պոյին բնորոշ տեխնիկայի հրաշքների նկարագրությունը, անդրադարձը գիտության այնպիսի ճյուղերին, ինչպիսին է «մագնետիզմը»:⁴⁵

Համեմատելով Պոյին Ժյուլ Վերնի հետ՝ Լեմոնյեն նշում է, որ ֆրանսիացի գրողը թեև մեծապես ազդված է Պոյից, սակայն իր տեքստից իսպառ վերացնում է հոգեբանությունը և միստիկան: Ժյուլ Վերնը հիմնական շեշտը դնում է ճանապարհորդությունների ընթացքում տեղի ունեցող արկածներին և դրանց «գիտական» բացատրության վրա: Այսպես՝ Պոյի «Արթուր Գորդոն Փիմի արկածները» գործի ազդեցության տակ Ժյուլ Վերնի գրած «Սառցե սֆինքսը» վեպում Պոյի միստիկական Ծալալ կղզին իր բոլոր տարօրինակություններով «վերանում է» երկրաշարժից: Բացի այդ, Պոյի մոտ Փիմը տեսնում է միայն մի մեծ կերպար, որը փաթաթված է սավանի մեջ և վեր է ելնում հորիզոնից, մինչդեռ Ժյուլ Վերնը այդ առեղծվածին մեկ այլ բացատրություն է գտնում. նրա մոտ դա սֆինքս հիշեցնող մագնիսական ուժ ունեցող սարի մի մեծ, սպիտակ ուրվագիծ է:

Ֆրանսիական գրողների հաջորդ սերունդները (Ալբեր Կամյու, Գաստոն Լերու, Օրելյեն-Մարի Լուկյե և այլք) նույնպես որոշ չափով իրենց վրա են կրում Պոյի ազդեցությունը, սակայն, ինչպես և իրենց նախորդները, վերացնում են միստիկական ենթատեքստը: Պոյի ստեղծագործությունը այնպես էր արմատավորվել և տարածում գտել Ֆրանսիայում, որ նոր սերնդի գրողներին բավական էր միայն թեթև ակնարկ անել, և ընթերցողը իսկույն կճանաչեր դրա սկզբնաղբյուրը:

⁴⁵ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p. 140

Ֆրանսիական գրական քննադատության մեջ Պոյի կերպարը շատ բազմակողմ է, սակայն այս խնդրի արծարծմանը մենք առանձին կանոնադաշտանք տվյալ աշխատանքի երրորդ գլխում: Այստեղ միայն կընդգծենք, որ Բողլերից և Մալարմեից հետո Պոն դարձավ սիմվոլիզմի գրականության «նախակարապետները» մեկը: Անգամ այն մի քանի քննադատները, ովքեր փորձում են նվազեցնել Պոյի տեղն ու դերը այդ ժամանակաշրջանի ֆրանսիական գրականության զարգացման մեջ, ստիպված են կամա թե ակամա անդրադառնալ ամերիկացի գրողի ազդեցությանը:

Այսպիսով, ի մի բերելով Էդգար Պոյի ստեղծագործության արձագանքը Ֆրանսիայում, նրա գործած ազդեցությունը ֆրանսիական գրողների վրա՝ սկսած 19-րդ դարի կեսերից մինչև նորագույն ժամանակաշրջանը՝ կարելի է փաստել հետևյալը՝ ամերիկացի գրողի ստեղծագործությունը շնորհիվ թարգմանիչների մի քանի սերունդների այնպես արմատավորվեց Ֆրանսիայում, որ դարձավ այդ երկրի գրականության և մշակույթի անբաժանելի մասը:

Ֆրանսիացի գրող-թարգմանիչների շնորհիվ (Բողլեր, Մալարմե, Վալերի) Պոն մեծ ճանաչում և արժանի գնահատական ստացավ ամբողջ աշխարհում: Չարմանալին այն է, որ ֆրանսիացիների միջոցով պաշտամունքի առարկա դարձած Պոն մեծ ազդեցություն թողեց ոչ միայն եվրոպական մի շարք երկրների, այլև, թեև ուշացումով, նաև իր հայրենիքի՝ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների գրականության վրա: Ֆրանսիացիների շնորհիվ Պոն շատ արագ վերածվեց առասպելի, պաշտամունքային կերպարի, որն իր մեջ ներառեց ամենաբազմազան, այդ թվում նաև հակասական բնութագրեր՝ որպես տառապյալ պոետ, չհասկացված **հաճար**, մեծ մեղսավոր, հանճարեղ խելագար և խոսքի մեծ վարպետ:

Էդգար Պոյի ստեղծագործության և ֆրանսիական գրական կյանքի վրա դրա գործած ազդեցության մասին խոսելիս հնարավոր չէ խուսափել Պոյի՝ որպես անհատականության և որպես հեղինակի կերպարի բնութագրից: Կարևոր է նշել, որ Պոյի՝ որպես ներիմաստ հեղինակի պարագայում, կենսագրական տվյալները, նրա աշխարհընկալումը և գեղարվեստական ստեղծագործությունները մեկտեղվում և դառնում են մեկ օրգանիզմ, մեկ անբաժանելի հյուսվածք, որտեղ դժվար է տարանջատել բուն կենսագրականը և հորինվածքը, թվացյալը և իրականը, սեփականը և ներմուծվածը: Պոյի ստեղծագործություններում առկա միստիցիզմը դեռևս գրողի կյանքի օրոք շատերի կարծիքով անդրադառնում էր նաև հեղինակի վրա:

Պոյի անձի առեղծվածը, նրա միստիֆիկացումը էլ ավելի մեծ բանավեճերի առարկա էին դառնում, քան նրա ստեղծագործություններում առկա միստիկան:

Դրան են նպաստում նաև Պոյի կենսագրության՝ մինչ օրս չպարզաբանված բազմաթիվ զարմանալի, խորհրդավոր, ինչպես նաև սկանդալային հանգամանքները: Հեղինակի կենսագրության «բաց» էջերը, որոնց մասին փաստացի նյութերի բացակայությունը թե՛ կենսագիրների և թե՛ քննադատների մոտ առիթ էին հանդիսանում մի շարք գրականագետների համար:

Դրանցից ամենահայտնին Գրիգվոլդն էր, ում տխրահռչակ հողվածի շուրջ բանավեճերը շարունակվում էին դեռևս մինչև Ռուան Բարտի օրոք: Հայտնի է այդ պատմության Բողլերի բացատրությունը. սկզբում եղել է կարճատև բարեկամություն, ապա հարաբերությունները վատացել են, երբ Գրիգվոլդը, «Գրեմի» ամսագրի խմբագրի պաշտոնում փոխարինելով Պոյին, նրա օրոք ծաղկող ամսագիրը հասցրեց անկման:

Այնուհետև հետևեց Պոյի սպանիչ ակնարկը Գրիգվոլդի նոր անթուղզիաներից մեկի վերաբերյալ /1843թ./, որը և դարձավ Գրիգվոլդի՝ խնամքով թաքնված ատելության և վրիժառության պատճառը:

Գրիգվոլդը, ոչինչ ցույց չտալով, Պոյից խնդրեց նրա ստեղծագործությունների ցանկը անթուղզիայի համար: Այդ մեծահոգությունից ազդված՝ Պոն ցուցակի հետ կցված նամակում ափսոսանք հայտնեց իր կարծիքների խստության համար, իսկ կարճ ժամանակ անց՝ մահից քիչ առաջ, մեկ այլ նամակով Գրիգվոլդին խնդրեց դառնալ իր գրական կտակարարը: Գրիգվոլդը համաձայնեց, և բանաստեղծի մահից հետո եկավ նրա ժամը: Նա Պոյից վրեժխնդիր եղավ՝ դեռ բանաստեղծի աճյունը գերեզման չդրած: 1949 թվականի հոկտեմբերի 9-ին «Տրիբյուն» թերթում տպագրված մահախոսականում նա գրեց. «Էդգար Պոն մեռավ. այս լուրը շատերին կզարմացնի, բայց հազիվ թե որևէ մեկին ցավ պատճառի»: ⁴⁶ Սրանով էլ սկսվեց կտակարարի նրա դերը:

1950թվականին սկսեց լույս տեսնել նրա «Հանգուցյալ Պոյի երկերը» քառահատոր հուշագրությունը, որում Պոյի գործերի կենդանի ժամանակ տպագրված բնօրինակների հետ (որոնց դեմ Գրիգվոլդն անգոր էր) տեղ էին գտնում իր սեփական հորինվածքները՝ համեմված կեղծիքներով և հորինվածքներով, բարոյախոսությամբ, որն այն ժամանակ ուժեղ տպավորություն էր թողնում քաղցնի հասարակության վրա: Նրա ձեռքերում էր Պոյի ողջ արխիվը, և նա կտակարարի իր իրավունքով տնօրինում էր այն կամայականորեն՝ խեղաթյուրելով փաստերը, կեղծելով, նենգափոխելով փաստաթղթերն ու ձեռագրերը, ոչնչացնում էր դրանք, մեկնաբանում էր յուրովի: Նա Պոյին ներկայացնում էր որպես հարբեցող, փառասեր, ցինիկ, չար, թույլ մարդ, որին բնությունը, չգիտես ինչու, օժտել է երբեմն-երբեմն

⁴⁶ "New York Daily Tribune", 1849, 9 Oct

բանաստեղծական փայլուն տողեր հորինելու տաղանդով, որի գրական ողջ ժառանգությունը հիվանդ գիտակցության արդյունք էր: Դրա համար նա օգտագործում էր հնարքներ, ընդհուպ մինչև գրագողությունը (ինչպես հետագայում պարզեցին հետազոտողները), որից կխորշեին անգամ բուլվարային լրագրողները:

Ժամանակի լավագույն գրականագետ-գրողները ընդվզում էին Գրիգվոլդի այս կամայականությունների դեմ, գրում էին նամակներ և պատասխան հոդվածներ (Ուիլիս, Պետերսոն, Գրեմ), սակայն արվածն արված էր, և Գրիգվոլդի հուշագրությունները շատ կենսունակ դուրս եկան: Նրա հորինած Պոն հասկանալի էր այն ժամանակի ամերիկյան հասարակությանը, իրական Պոն՝ անհասկանալի: Գրիգվոլդի կեղծարարությունները բացահայտելուց հետո էլ շատերը՝ թե՛ բարեկամները, թե՛ թշնամիները շարունակում էին նրան ընկալել գրիգվոլդյան պրիզմայի միջով:

Կենսագիրների և հետազոտողների մի քանի սերնդի ջանքերի շնորհիվ շատ բան պարզված է, և Պո-բանաստեղծ-մարդու կերպարը մաքրված է շատ կեղծիքներից ու զրպարտություններից, և այսօր ընթերցողի դեմ հառնում է նրա՝ խորապես քնարական, վերերկրային, «Բարձրագույն գեղեցկությամբ» ապրող և դժվար ճակատագրով «մռայլ ու փայլուն» հանճարի մարդկային նկարագիրը:

Այդ ժամանակաշրջանի շատ գրականագետների մոտ աստիճանաբար ձևավորվել էր այսպիսի «ավանդույթ». Պոյի ստեղծագործությունների վրա հիմնվելով՝ այդտեղ նկարագրված այս կամ այն փաստը պետք է ընդունել որպես ինքնակենսագրական և «հավելել» դա գրողի կենսագրությանը: Իհարկե, նման ենթադրությունների համար հող էր նախապատրաստել ինքը՝ Պոն՝ միախառնելով իր պատմվածքների սյուժետային գծի մեջ ինքնակենսագրական և հորինված նյութերը: Սակայն փաստը մնում է այն, որ Պոյի գրական ժառանգությունը ֆրանսիացիների համար դարձել էր մի անսպառ աղբյուր, որտեղ յուրաքանչյուրը (լինի դա գրող, քննադատ, թարգմանիչ) կարող էր գտնել իր համար ինչ-որ հոգեհարազատ և կարևոր բան:

Թեև Պոյի ճանաչումը Ֆրանսիայում սկսվեց Բոդլերից առաջ, վերջինիս դերը Պոյի լայն ճանաչման և Ֆրանսիայում նրա արմատավորման գործում, անկասկած, ամենակարևորն էր և սկզբունքայինը (ինչին ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք այս աշխատանքի հաջորդ երկու գլուխներում): Այդ մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ գրականագետների և քննադատների ճնշող մեծամասնությունը, խոսելով Պոյի՝ ֆրանսիական գրականության հետ ունեցած աղերսների մասին, միշտ կիրառում է «նախաբողիերյան» և «ետբողիերյան շրջան» բառակապակցությունը:

Անգամ 20-րդ դարավերջի ֆրանսիացի գրողները, անդրադառնալով Պոյին և խոսելով նրա ազդեցության մասին, առաջին հերթին հենվում են բողլերյան մոտեցումների վրա: Գրականագիտության մեջ անգամ ձևավորվել է «ֆրանսիական Պո» արտահայտությունը:

Եթե սկզբնական շրջանում Պոյի ստեղծագործությունները «հարմարեցվում էին» ֆրանսիական մենտալիտետին և ֆրանսիական իրույթներին, ապա Բողլերից հետո այդ մոտեցումը պետք է արմատապես փոխվի. միայն Բողլերին կհաջողվի պահպանել Պոյի ստեղծագործության տառի և ոգու միասնությունը, ամբողջականությունը և նրա խոսքի հմայքը: Եթե սկզբնական շրջանում՝ մինչ Բողլերը, ինչպես տեսանք Պոն գլխավորապես ներկայացվում էր որպես «հետաքրքրաշարժ» և «տարօրինակ ու առեղծվածային» հեղինակ, ապա Բողլերը կբարձրացնի Պոյին այն պատվանդանի վրա, որին, հիրավի, արժանի է այդ հանճարեղ գրողը:

Գլուխ երկրորդ

Շարլ Բողերը՝ Էդգար Պոյի թարգմանիչ

Բողերի դերը Ֆրանսիայում Էդգար Պոյի ստեղծագործությունների տարածման և «արմատավորման» գործում հնարավոր է գերազնահատել: Բողերի միջոցով է, որ Էդգար Պոն պարզապես ամերիկացի գրողից դարձավ Ֆրանսիայի համար հարազատ և շատ սիրված: Բողերը ոչ միայն հարազատ դարձրեց Պոյին Ֆրանսիայի համար, այլև հիմք դրեց նրա միֆականացված կերպարին, որը հետագայում Բողերի և Ֆրանսիայի միջոցով տարածվեց նաև ամբողջ Եվրոպայում և անգամ Ամերիկայում:

Ինչպես արդեն նշվեց առաջին գլխում, Բողերից առաջ արված բոլոր թարգմանությունները միայն մակերեսորեն, շատ հաճախ միակողմանի են ներկայացնում ամերիկացի գրողի ստեղծագործությունը, և միայն Բողերն էր, ով առաջին անգամ կարողացավ լիարժեք ներկայացնել Պոյի հանճարը և ամրագրեց դա նաև իր քննադատական գործերում և մեկնաբանություններում:

Սակայն Պոյի ստեղծագործությունների թարգմանության էստաֆետը անմիջապես չանցավ Բողերին: Պոյի՝ ֆրանսերենով առաջին թարգմանությունների շրջանը 1845-1857 թվականներն են: Այդ նույն շրջանում են ստեղծվում նաև առաջին քննադատական գործերը նրա մասին: Այդ շրջանին բնորոշ է հեղինակի գրական և տեսական գործերի տարածումը, մասսայականացումը: Լ.Լեմոնյեն իր ուսումնասիրության մեջ նշում է, որ «ֆրանսիական Պոյի» ստեղծման պատմությունը ուսումնասիրելու համար անհրաժեշտ է սկսել թարգմանություններից: Թարգմանությունները իր հերթին Լեմոնյեն պայմանականորեն բաժանում է երկու շրջանների՝ պատմվածքների թարգմանություններ և պոեզիայի թարգմանություններ: Եթե առաջինում գերիշխում է Բողերը, ապա երկրորդում՝ Մալարմեն: Սակայն այստեղ պետք է մի վերապահում անել, քանի որ այս գործում կարևոր նշանակություն են ունեցել նաև այն թարգմանությունները, որոնք կատարվել են Բողերից և Մալարմեից առաջ և աչքի են ընկնում մակերեսային ընկալումով: Այդ թարգմանությունները նաև թույլ են տալիս իմաստային տրանսֆորմացիա՝ փոխակերպում: Դրան համապատասխան՝ մակերեսային էր և ոչ այդքան հասուն նաև քննադատությունը:

Ֆրանսերենով առաջին թարգմանությունը ստեղծվել է դեռ Պոյի կյանքի օրոք. 1845 թվականի նոյեմբերին Ամեդե Պիշոն թարգմանեց Պոյի «Ոսկե բզեզը»: Իսկ հաջորդ տարի լույս է տեսնում «Սպանություն Մորգ փողոցում» ստեղծագործության ֆրանսերեն ազատ վերապատմումը, որը կրում էր «Արդարադատության

քրոնիկներում աննախադեպ սպանությունը» վերնագիրը: Մի կողմից կարելի էր անտեսել այս թարգմանությունները՝ նրանց անկատար լինելու պատճառով, սակայն դա կլիներ բացթողում, քանի որ մինչբողիերյան այդ թարգմանությունները Պոլի ստեղծագործությունների ոչ միայն առաջին թարգմանության, այլև առաջին «վերամշակման» փորձն են, և դրանք ուղղակի թե անուղղակի կերպով ազդել են նաև Բողիերի վրա: «Սպանություն Մորգ փողոցում» ստեղծագործության թարգմանության սկզբնամասի հետևյալ տողերը արդեն վկայում են այդ թարգմանության «ազատ ոճի» մասին.

This morning, about three o'clock, the inhabitants of the Quartier Saint-Roch were aroused from the fourth sleep by a succession of terrific shrieks issuing apparently from the fourth story of a house in the Rue Morgue, known to be in the sole occupancy of one Madame L'Espanaye and her daughter, Mademoiselle L'Espanaye.

«Այս առավոտ՝ ժամը երեքին մոտ, Սեն Ռոկ թաղամասի բնակիչները քնից արթնացան Մորգ փողոցի չորրորդ հարկից եկող սարսափելի ճիչերից, որոնք լսվում էին մի բնակարանից, որի միակ բնակիչներն էին մադամ Լ'Էսպանյեն և նրա դուստր օրիորդ Լ'Էսպանյեն»:

Dans la nuit du 9 au 10 juillet, une maison, rue de l'Ouest №... a été le théâtre d'un inexplicable attentat. Entre minuit et une heure, on a entendu des cris violents et qui portaient du 2^e étage de cette maison ; ces clameurs ont effrayé quelques ouvriers qui passaient dans la rue ; ils ont frappé, réveillé le portier qui était endormi, et tout ensemble ont monté les escaliers. Ce deuxième étage était occupé par Madame Duparc.

«Հուլիսի 9-ի լույս 10-ի գիշերը Ուեսթ փողոցի թիվտունը դարձավ մի անբացատրելի հարձակման թատերաբեմ: Կեսգիշերից մինչև ժամը մեկի սահմանում լսվեցին սարսափելի ճիչեր, որոնք գալիս էին տան երրորդ հարկից և որոնք վախեցրին փողոցով անցնող բանվորներին: Նրանք թակեցին շենքի դուռը, արթնացրին դռնապանին, որն արդեն քնած էր, և բոլորը միասին բարձրացան աստիճաններով: Այդ երրորդ հարկը զբաղեցնում էր մադամ Դյուպարկը »:

Թարգմանության տեքստից երևում է, որ փոփոխված են անունները, փողոցի անվանումը, հարկը, ավելացված են մի շարք մանրամասնություններ, որոնց շնորհիվ տեքստը դառնում է ավելի գունեղ ու գրավիչ՝ ի համեմատություն բնագրի «նոր արձանագրության» հետ, որը ավելի շուտ քրեական արձանագրություն է հիշեցնում: Ակնհայտ է, որ այս մեծ տարբերությունը բացատրվում է անգլիացի և ֆրանսիացի ընթերցողների ճաշակների տարբերությամբ:

Լ.Լեմոնյեի վկայությամբ ընթերցող հասարակության ուշադրությունը այդ շրջանում ուղղված էր դեպի դեդեկտիվ վեպերը և քրեական քրոնիկան: Սրանով է

բացատրվում մեծ հետաքրքրությունը Էդգար Պոյի այնպիսի պատմվածքների հանդեպ, ինչպիսիք են «Սպանություն Սորգ փողոցում», «Մատնիչ սիրտը» և այլն: Այդ հետաքրքրությունը «տեղայնացնելու» նպատակով մեկնաբան-թարգմանիչները ավելացնում էին փարիզյան կոլորիտ, փոխում սեփական անունները, ավելացնում էին այնպիսի դետալներ, որոնք կոչված էին ավելի իրատեսական դարձնելու այս կամ այն պատմվածքը: Այս առումով աչքի է ընկնում ֆրանսիացի թարգմանիչ Էմիլ Ֆորգը, ով իր թարգմանություններով դառնում է, փաստորեն, Պոյի համահեղինակը: Բավական է համեմատել Էդգար Պոյի բնագրի հետևյալ տողերը Ֆորգի թարգմանության հետ.

For some minutes, the old man seemed too much exhausted to speak.

«Մի քանի րոպեների ընթացքում ծերուկը խոսելու համար թվում էր չափազանց ուժասպառ »⁴⁷:

Էմիլ Ֆորգի թարգմանությունում կարդում ենք.

Le vieux pêcheur, essoufflé, resta deux minutes sans pouvoir émettre une parole : il semblait humilié de sa fatigue.

«Շնչակտուր եղած ծեր ձկնորսը երկու րոպե չէր կարողանում արտասանել ոչ մի բառ. նա կարծես ստորացված էր իր հոգնածությամբ» :

Լեմոնյեն այդ առիթով գրում է. «Ֆորգը մոռացել է, որ թարգմանիչը համահեղինակ չէ. նա ձևափոխում և գունազարդում է տեքստը իր հաճույքով»⁴⁸:

Ֆորգի թարգմանությունների մեջ ակնհայտ է իմպրեսիոնիզմի հմայքը. նա պահպանում է բնագրի տառը՝ միևնույն ժամանակ ավելացնելով որոշ գծեր, հոգեբանական տարրեր, որոնք, սակայն, հաճախ ստվերում են Պոյի գաղափարը: 1846 թվականի հոկտեմբերին Ֆորգը Ֆրանսիայում հրատարակում է Պոյին նվիրված առաջին հոդվածը: Առաջին անգամ ֆրանսիացի ընթերցողը ծանոթանում է ամերիկացի գրողի հետ, որին Ֆորգը անվանում է ոչ միայն «հռչակավոր գրող», այլև «քննադատության արքայազն»: Հետաքրքիր է, որ Ֆորգը տեղյակ չէ Պոյի բանաստեղծական արվեստի մասին. նա այն կարծիքին է, որ Պոն միայն արձակագիր է և քննադատ: Ընդհանրապես անհրաժեշտ է նշել, որ Ամերիկայի գրական կյանքի մասին շատ քիչ տեղեկություններ կան Ֆրանսիայում: Եվս մեկ հետաքրքիր հանգամանք զարմանալիորեն նպաստեց Պոյի անվան արագ տարածմանը Ֆրանսիայում: Բայց պատճառը զուտ գրական չէր. Փարիզի երկու

⁴⁷ Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. —p. 106

⁴⁸ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universités de France, 1928. —P- 25

ամենահայտնի ամսագրերի միջև աղմուկ բարձրացավ, և դատական գործ բացվեց՝ կապված Ֆորգի թարգմանությունների և դրանց հեղինակային իրավունքի հետ:

Պոյի անունը ավելի հաճախ սկսեց երևալ նաև տարբեր գրական հանդեսներում, երբ 1847-48 թթվականներին Փարիզի հայտնի թերթերից մեկում սկսեցին լույս տեսնել Իզաբել Մենյեի թարգմանությունները: Այդ թերթում Մենյեի թարգմանությամբ պարբերաբար լույս էին տեսնում Էդգար Պոյի հինգ պատմվածքները՝ «Սպանություն Մորգ փողոցում», «Սև կատուն», «Էրոսի և Ունայի զրույցը», «Ոսկե բզեզը», «Գահավիժումը Մալստրեմ»: Սակայն աչքի է զարնում այն փաստը, որ Մենյեն չի ընդունում Պոյի հոգեբանական դոկտրինը: Թարգմանիչը ոչ միայն չի բացառում դա, այլև իր ներածական խոսքում բերում է այդ չընդունման փաստարկները: Սրա հետ են կապված նաև Մենյեի թարգմանությունների յուրահատկությունները: Ի հակադրություն Ֆորգի՝ Իզաբել Մենյեի թարգմանություններում նկատվում են ոչ թե «լրացումներ», «գունազարդումներ», այլ հակառակը՝ կրճատումներ, միտումնավոր բացթողումներ: Այսպես՝ «Սպանություն Մորգ փողոցում» պատմվածքի ենթավերնագրի թարգմանությունն արդեն վկայում է Մենյեի ոճի մասին: Գրեթե երեք տողից բաղկացած այդ ենթավերնագիրը՝ «Monsieur Auguste C. Dupin...the little family history, which he detailed to me with all that candor which a Frenchman indulges whenever mere self is the theme»⁴⁹ - /«Պարոն Օգյուստ Ա.Դյուպեն... փոքրիկ ընտանեկան պատմություն, որը նա ինձ ներկայացրեց մանրամասնություններով և այնպիսի անկեղծությամբ, որին հակված են լինում ֆրանսիացիները, երբ գործը վերաբերում է անձամբ նրանց»:/ Թարգմանչի մոտ ներկայացվում է ընդամենը հինգ բառով՝ Monsieur Auguste Dupin. ...L'histoire de sa famille [149: 43] / «Месье Огюст Дюпэн»⁵⁰ - Պարոն Օգյուստ Դյուպեն... իր ընտանիքի պատմությունը:/ Իզաբել Մենյեն միտումնավոր բաց էր թողնում բոլոր այն մանրամասները և դետալները, որոնք, ըստ նրա, չէին համապատասխանում ֆրանսիական մենտալիտետին կամ ֆրանսիական իրույթներին: Օրինակ՝ նա «ուղղում» է ոստիկանապետի պաշտոնական անվանումը, ֆրանսիական կոնկրետ լրագրի անվանումը: Թարգմանչուհին հաշվի չի առնում այն հանգամանքը, որ Պոն կարող էր միտումնավոր կերպով փոքր ինչ ձևափոխել այդ անվանումները: Ինչ վերաբերում է այն բանին, որ ֆրանսիացիները սիրում են խոսել իրենց մասին, Մենյեն հավանաբար կրճատել է դա, որպեսզի չբարկացնի ֆրանսիացի ընթերցողներին: Նա հաճախ կրճատում է այն դարձվածքները և անգամ նախադասությունները, որոնք

⁴⁹ Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. — p. 4

⁵⁰ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universités de France, 1928. — P- 43

նրա համար այդքան էլ պարզ չեն կամ, նրա կարծիքով, ավելորդ են: Սակայն արդյունքում ստացվում է այնպես, որ թարգմանության մեջ չի արտացոլվում այս կամ այն պատմվածքի խորությունը, հոգեբանական նրբությունը: Մենյեն հիմնականում պահպանում է սյուժետային գիծը՝ վերածելով ստեղծագործությունը պարզ սխեմայի: Իզաբել Մենյեի թարգմանությունների հաջողությունը ավելի շուտ բացատրվում է այն բանով, որ Պոյի պատմվածքների սյուժեները և դրանց առեղծվածը ֆրանսիացիների համար արտասովոր էին և նոր: Սակայն ընդհանուր առմամբ Պոյի անվան ճանաչումը առայժմ կրկին շարունակվում էր պարբերականների «նորույթի» մակարդակով:

Այս նույն պարբերականներում են հետագայում առաջին անգամ լույս տեսնում նաև Շարլ Բոդլերի թարգմանությունները, սակայն դրանց ավելի մանրամասնորեն կանդրադառնանք մեր աշխատանքի երկրորդ գլխում:

Գրքի տեսքով Պոյի թարգմանությունները լույս են տեսնում 1853 թվականին, երբ Ալֆոնս Բորգերը հրատարակում է Պոյի «Ոսկե բզեզը» և «Հոլանդական աերոնավթը» ստեղծագործությունները «Էդգար Պոյի ընտրանին» գրքում: Բորգերը՝ որպես թարգմանիչ, հիմնական շեշտը դնում է ամերիկացի գրողի նրբագեղ ոճի և նրբաճաշակության վրա, սակայն միևնույն ժամանակ երկրորդ պլան է մղվում թարգմանության ճշգրտությունը: Որոշ քննադատներ նշում են, որ թարգմանությունը ավելի էլեգանտ է, քան մոդելը:⁵¹ Շարունակելով նախորդ թարգմանիչների փորձը՝ Բորգերը ձգտում է հստակության և իմաստային ճշգրտության: Սակայն դա արվում է այնպիսի «խտությամբ», որ ընթերցողին տեղ չի մնում երևակայության խաղի կամ սեփական մեկնաբանության համար: Դա ակնհայտ է, օրինակ, «Ոսկե բզեզը» պատմվածքում: Պոյի բնագրի հետևյալ հատվածը՝ «I had become most uncountably interested — nay, even excited: Perhaps there' was something about the extravagant demeanor of Legrand — some air of forethought, or of deliberation, which impressed me. I dug eagerly and now and? then caught myself actually looking, with something that very much resembled expectation; for the fancied treasure, the vision of which had demented my infertumete companion».⁵²

«Ինչ-որ անհասկանալի կերպով ինձ մոտ հետաքրքրություն առաջացավ. ո՛չ, ես անգամ հուզված էի: Լեգրանի արտառոց պահվածքի մեջ թափանցում էր ինչ-որ մի կանխամտածվածության կամ խորհդածության զգացում, որը ազդեց ինձ վրա: Շարունակելով ժրաջան փորել՝ ես ինձ մի քանի անգամ բռնեցրի այն մտքի վրա, որ ինքս էլ եմ ուշադրությամբ նայում այդ փոսին, կարծես փնտրում եմ դրա հատակին

⁵¹ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universités de France, 1928. P- 60

⁵² Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. —p. 79

այն զարմանահետաքրքիր գանձը, որի մասին միտքն իսկ խելացնոր էր դարձրել իմ խեղճ ընկերոջը» :

Բորգերի կողմից թարգմանվել է հետևյալ կերպ.

«Je prenais maintenant au resultat de cette bizarre enterprise un etrange intérêt, et je partageais même jusqu'a un certain point l'exaltation de mon ami. Peut-être y avait-il, au milieu de toutes les extravagances de ce dernier, un air d'assurance reflechie, je ne sais quoi qui m'intéressait malgré moi. Je creusai donc avec ardeur, et plus d'une fois, je me surpris cherchant, avec quelque chose qui ressemblait singulierement A l'attente, ce trésor suppose, dont la prévision avait troublé la cervelle de mon infortune compagnon».⁵³

«Այժմ ես տարօրինակ հետաքրքրություն էի զգում այդ զարմանալի նախաձեռնության հանդեպ և անգամ որոշ չափով կիսում էի իմ ընկերոջ հիացմունքը: Միգուցե, չնայած իր պահվածքի տարօրինակությանը, նա ուներ կենտրոնացած վճռական տեսք, և ևս ինչ-որ մի անհասկանալի բան, որը հետաքրքրեց ինձ՝ հակառակ իմ կամքին: Այսպիսով, ես ջերմեռանդ փորում էի և բազմիցս զարմանում ինքս ինձ վրա, երբ սկսում էի հանկարծ փնտրել բուն առարկայի նման ինչ-որ բան՝ այդ ենթադրյալ գանձը, որի կանխատեսումը պղտորել էր իմ դժբախտ ուղեկցի գիտակցությունը»:

Ակնհայտ է, որ Բորգերի թարգմանությունը, իրոք, շատ նրբագեղ է և նրբաճաշակ: Իր զգուշավոր և մեղմ ոճով, ինչպես նաև արտահայտությունների միտումնավոր անորոշությամբ թարգմանիչը ստեղծում է երազկոտ հերոսի պատկեր՝ հարթելով գործողության լարվածությունը, որն առկա է անգլերեն բնագրում: Պոյի պատմվածքը, որը սարսափեցնում է ընթերցողին իր լարվածությամբ և իր առեղծվածայնությամբ, Բորգերի մոտ փոխակերպվում է հերոսի ինչպես սեփական զգացումների, այնպես էլ ընկերոջ պահվածքի ներքին արտացոլման:

1856 թվականին «Իլյուստրասիոն» ամսագրում լույս է տեսնում Բողերի հակառակորդ Լեոն դը Վելլիի՝ Պոյի «Երկարավուն արկղը», «Ճշմարտությունը պարոն Վալդեմարի մասին», «Շեհերեզադայի 1002-րդ գիշերը» ստեղծագործությունների ֆրանսերեն թարգմանությունը:⁵⁴ Թեև թարգմանիչը հաճախ շատ հաջող արտահայտություններ և համարժեք դարձվածքներ է գտնում բնագիրը թարգմանելիս, այդուհանդերձ այդ թարգմանությունները լի են անճշտություններով, փոքր բացթողումներով: Նա հաճախ թարգմանում է այս կամ

⁵³ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. —P-60

⁵⁴ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. —P-48

այն բառի ոչ այն իմաստը, որը ցանկացել է տալ Պոն, այլ երբեմն էլ թարգմանում է չափազանց տառացի, և երկու դեպքերում էլ բնագրի իմաստը էապես փոխվում է: Որպես օրինակ կարելի է վերցնել Պոյի «Ճշմարտությունն այն մասին, թե ինչ պատահեց պարոն Վալդեմարի հետ» ստեղծագործությունից մի այսպիսի նախադասություն. «Դ.-ն և Ֆ.-ն համաձայնեցին, որ ես չեմ դիմանա մինչև վաղը չեմ մյուս օրվա կեսգիշերը»: Դը Վելլին դա ֆրանսերենով թարգմանել է հետևյալ կերպ. «D. and F. are agreed that I cannot hold out beyond tomorrow midnight»⁵⁵ — «Դ.-ն և Ֆ.-ն համաձայն են, որ ես դուրս կգամ ոչ ավելի շուտ, քան վաղը կեսգիշերին»: Ինչպես տեսնում ենք, նախադասության իմաստը ամբողջովին փոխվել է, թեև թարգմանիչը չի ավելացրել իր կողմից ո՛չ նկարագրություններ, ո՛չ ինչ-որ դետալներ, սակայն նա ճիշտ չի թարգմանել «D. et F. sont d'accord que je ne puis pas aller au-delà de demain à minuit»⁵⁶ արտահայտության իմաստը:

Բոլոր բացթողումների կողքին դը Վելլի մոտ առկա է նաև այն միտումը, որը նկատվում էր նրան նախորդած թարգմանիչների մոտ: Առաջինը՝ թարգմանիչը չի նկատում Պոյի տեքստերում հեղինակային հեգևանքը, ինչը Պոյի պոետիկայի կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն է: Եվ երկրորդը՝ նա զրկում է Պոյի սյուժեները իրենց ֆանտասմագորիկ էությունից՝ «հօգուտ» պարզության և համոզչության:

Բողերի ամենակարևոր հակառակորդը Ուիլյամ Գյուզ-կրտսերն էր, ով ծագումով իռլանդացի էր: Նրա հովանավորողներից մեկը այսպես է ներկայացնում այդ թարգմանչին՝ Ալեքսանդր Դյումային. «Ձեզ եմ ներկայացնում անգլո-ֆրանսիացի գրական գործչին, ով Պոյին կարող է կարդալ բնագրով և թարգմանել մեր լեզվով, ինչը գրեթե անհնար է, քանի որ միայն ամերիկյան անգլերեն իմացող անգլիացին կարող է հասնել այդ նպատակին»:

«Je vous presente un litterateur anglo-français... qui sait lire dans le livres de Poe ce qui est rare et qui sait les reproduire dans notre langue ce qui est presque impossible, car un Anglais seul, et un Anglais qui connaît le dialecte americain, peut atteindre ce but»⁵⁷

Եվ Դյուման իր «Յրացանակիրներ» ամսագրում տեղադրում է Գյուզի թարգմանությունները: Այս թարգմանչի վարպետությունը գնահատում է նաև Սեն Բյովը, ով հաճախ էր դիմում Գյուզին, երբ Պոյի գործերը թարգմանելիս հանդիպում

⁵⁵ Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. —p. 267

⁵⁶ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. - P-69

⁵⁷ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. - P-81

Եր անհասկանալի կամ կասկած առաջացնող դրվագների հետ: Գյուգի թարգմանությամբ 1854 թվականին հրատարակվեցին Պոյի հետևյալ գործերը՝ «Կենդանի թաղվածը», «Բաբախող մեռած սիրտը», «Մարդն ամբոխում» և ևս մեկ տարի անց, չնայած Բողլերի մրցակցությանը, նա հրատարակում է նաև «Աշերների տան անկումը», «Գորտը», «Ամոնտիլյադոյի տակառիկը» ստեղծագործությունները: Հաջողությունը դրդում է նրան 1856 թվականին թարգմանել և հրատարակել ոչ միայն Պոյի արձակ ստեղծագործությունները, այլև նրա «Ագռավը» բանաստեղծությունը և «Կառուցվածքի փիլիսոփայությունը» տեսական փիլիսոփայական գործը: Սակայն նշվածներից 1857 թվականին լույս է տեսնում Գյուգի միայն մեկ թարգմանությունը: Բանն այն է, որ Բողլերի թարգմանությամբ «Անհավանական պատմությունները» դուրս մղեցին մնացած բոլոր թարգմանիչներին: Եվ միայն Բողլերի մահից հետո՝ 1867 թվականին, Գյուգը կարողացավ հրատարակել իր թարգմանությունները: Այդ ժամանակաշրջանում Պոյի ստեղծագործության հանդեպ նկատվեց հետաքրքրության որոշ նվազում, ինչը կարելի է կապել այն հանգամանքի հետ, որ Պոն ֆրանսիայում ընկալվում էր Բողլերի ռոմանտիկ ոսպնյակի միջով և ռոմանտիկ փուլի ավարտի հետ նվազեց նաև այդ հետաքրքրությունը: Սակայն երկու տասնամյակ հետո այդ հետաքրքրությունը նոր թափ ստացավ՝ կապված սիմվոլիստների հետ: Այդ ժամանակաշրջանում Գյուգը հրատարակեց իր «Էդգար Պոյի ընտրանին»: Իր թարգմանությունների մեջ Գյուգը հետևում է այն խորհրդին, որը ժամանակին թարգմանիչներին է ուղղել ինքը՝ Էդգար Պոն. «Այլ երկրի դարձվածաբանությունը միշտ ծիծաղելի է հնչում այն մարդու ականջի համար, ով խոսում է այլ լեզվով. ահա այն էֆեկտը, որից պետք է խուսափի թարգմանիչը, եթե նա չի ցանկանում աղավաղել բնագիրը»:

«La phraséologie d'un pays quelconque, dit-il, pourra être toujours drôle aux oreilles de ceux qui parlent une autre langue; or, c'est un effet que le traducteur doit éviter, s'il ne veut pas donner une fausse idée de l'original»⁵⁸

Իր թարգմանություններում Գյուգը հետևում է այդ սկզբունքին և դրա հետ մեկտեղ ձգտում է տեքստը դարձնել ավելի հարթ ու հանդարտ՝ խուսափելով սուր և կտրուկ արտահայտություններից և ածականներից:

Ամփոփելով Բողլերից առաջ արված՝ Պոյի ստեղծագործությունների ֆրանսերեն թարգմանությունները կարելի է փաստել, որ Բողլերից առաջ թարգմանիչներից և ոչ մեկը չկարողացավ ըստ արժանվույն ներկայացնել Պոյի ստեղծագործությունը: Ֆորգը թեև առաջինն էր, ով ներկայացրեց Էդգար Պոյին

⁵⁸Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. —P- 97

Ֆրասիացի ընթերցողին, սակայն նա գեղեցկացնում էր տեքստը: Իզաբել Մենյեն հայտնի դարձրեց Պոյին ավելի լայն շրջաններին, սակայն նա իր հերթին կրճատում և ձևափոխում էր տեքստը: Բորգերը հրատարակեց Պոյի ստեղծագործությունների ժողովածուն առանձին գրքով, բայց նրա ձգտումն էր առաջին հերթին լինել հստակ և նրբագեղ: Լեոն դը Դելլին իր թարգմանությունների մեջ հաճախ էր թույլ տալիս անճշտություններ կամ հեռանում բնագրից: Եվ վերջապես Գյուգը իր թարգմանությունները ձգտում էր ճշգրիտ կատարել, սակայն նրան հաջողվեց ավարտել Բողերի աշխատանքը՝ թարգմանելով և լրացնելով Պոյի այն գործերը, որոնք չէր հասցրել անել Բողերը:

Առաջին անգամ Բողերն անդրադարձավ Էդգար Պոյի ստեղծագործությանը 1850-ականների սկզբին: Արդեն 1854 թվականին նա գրական ամսագրերից մեկին է հանձնում Էդգար Պոյի 35 պատմվածքներ և նովելներ: 1856 թվականին Բողերը կազմում է Պոյի իր առաջին ժողովածուն՝ «Արտասովոր պատմությունները», իսկ 1857 թվականին՝ երկրորդ ժողովածուն՝ «Նոր Արտասովոր Պատմություններ»: 1858 թվականին լույս է տեսնում ևս մեկ ժողովածու, որը Բողերը վերնագրում է «Արթուր Գորդոն Փիմի Արկածները»:

Արդեն հիշատակված անվանի քննադատ Լեմոնյեն նշում է. «Հարկավոր էր մի մարդ, ով իր տաղանդով լիներ հավասար, և ում հոգին դողար նրա (Էդգար Պոյի-Լ.Լ.) հոգուն դաշնաձայն: Եվ այդ մարդը Շարլ Բողերն էր»:

Մինչ Պոյի ստեղծագործությունների բուն բողերյան թարգմանություններին անդրադառնալը անհրաժեշտ է սկզբից կանգ առնել նրանց աշխարհայացքների, գեղագիտական պահանջների և ստեղծագործական սկզբունքների միջև եղած ընդհանրությունների և առանձնահատկությունների վրա. այն մշակութային ատաղձը, որի վրա նրանցից յուրաքանչյուրը կառուցել է իր գեղարվեստական աշխարհը, և որը խաչվել ու իր արտացոլումն է գտել մի կողմից Բողերի թարգմանությունների, մյուս կողմից՝ նրա տեսական աշխատանքների մեջ:

Նրանք երկուսն էլ ունեին նույն նպատակները՝ բարձրագույն իդեալին, գեղեցիկին հասնելը. և՛ Պոն, և՛ Բողերը «մաքուր արվեստի հետևորդներ էին, և նրանցից յուրաքանչյուրն արտահայտել էր իր տեսակետն արվեստի վերաբերյալ:

Բողերը, որպես «դարի վերջին գավակներից մեկը», իր ստեղծագործությամբ նշանավորեց լուսավորական, ռոմանտիկական գրականության ու գեղագիտության վերջնակետը և գեղարվեստական նոր միտումների առաջացումը: Ուստի նրա խոսքը թե՛ ձևով և թե՛ բովանդակությամբ հնչեց նորովի, բացեց մի նոր աշխարհ, որը եվրոպական բանաստեղծության մեջ կատարեց իսկական հեղափոխություն իր իսկ առաջ քաշած նշանաբանով՝ մոդեռնիտե /modernitn/: Ըստ այդմ, նա կանգնեց այն

խաչմերուկում, որից սկիզբ են առնում նոր շրջանի գրեթե բոլոր գրական ուղղությունները:

Էդգար Պոն Ամերիկայի «անառակ զավակն» էր: Նրան համարում էին անհաջողակ, չափազանցնում նրա բնավորության թույլ կողմերը, գրպարտում, դատապարտում նրան: Պոյի մեջ գոյակցում էին ռացիոնալիստ մտածողն ու ռոմանտիկը:

Պոյի հանրաճանաչությունը Ֆրանսիայում համընկավ գեղարվեստական մտքի զարգացման անցումային շրջանի հետ: Ֆրանսիական բանաստեղծներն ու քննադատները պատրաստ էին ձևակերպել պոեզիայի նոր սկզբունքներ և հանկարծ հայտնաբերեցին դրանք իրենց ամերիկացի գործընկերոջ մոտ: Հիշենք Բոդլերի խոստովանությունը. «Էդգար Պոյի ստեղծագործություններում ես հանդիպում էի ոչ միայն բովանդակալից մտքերի, որոնց մասին ես մտածում էի, այլև ամբողջական բառակապակցությունների, որոնք գրված էին քսան տարի առաջ»:⁵⁹ Չնայած Ֆրանսիայում Պոյի ստեղծագործությունները հայտնի դարձան, անկասկած, շնորհիվ Բոդլերի, սակայն անժխտելի փաստ է, որ Բոդլերն իր կյանքի վերջին երկու տասնամյակների ընթացքում խորապես հետաքրքրված էր ամերիկյան բանաստեղծի ստեղծագործություններով ու թեորեմներով, և Պոյի էսթետիկ մտքերը մեծ ազդեցություն թողեցին նրա վրա:

1856-1865թթ. Բոդլերը իր թարգմանությամբ հրատարակեց Պոյի երեք պատմվածքների ժողովածուն, և որ ամենից ավելի կարևոր է՝ գրեց նրա մասին երկու ընդարձակ հոդված, որոնք կազմում էին մի փոքրիկ գրքույկ:

Պատկերացումն Էդգար Պոյի մասին որպես անհատ և ստեղծագործող անձ, որն ի հայտ է գալիս բոդլերյան հոդվածները կարդալու ժամանակ, անկասկած, բխում է Գրիգվոլդից: Բոդլերը սենսացիոն բացահայտումներ արեց, քանի որ ամերիկյան բանաստեղծի մեջ տեսնում էր մի խելագարի և հարբեցողի. նրա ստեղծագործությունների մեջ լի էին հիվանդ մտքի արտացոլման երևույթները, իսկ նրա հերոսների մեջ՝ հոգեբանական ինքնապատկերները: «Նրա հերոսը,- գրում էր Բոդլերը,- գերբնական ուժով մի մարդ է՝ քայքայված նյարդերով, որի կամքը փորձում են հաղթահարել բոլոր գոյություն ունեցող արգելքները, մի մարդ է՝ սուր հայացքով, որն ուղղված է դեպի առարկաները, որոնք մեծանում են՝ հաշվի առնելով այն փաստը, թե նա ինչպես է դրանց նայում: Դա հենց ինքը Պոն է»⁶⁰:

⁵⁹ Baudelaire, Ch. : Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, L'Herne, collection Confidences, 1994 — P.71

⁶⁰ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.3, p.39

Այնուամենայնիվ, Բողերը համաձայնեց Գրիգվուդի հետ միայն փաստերի առումով, դրանք բացահայտեց և դրանց տվեց իր յուրովի գնահատականը:

«Պոյի կյանքը,- ասում է Բողերը,- նրա բնավորությունը, վարվելակերպը, արտաքին տեսքը, այն ամենն, ինչով բնութագրվում է նրա անհատականությունը, ինձ թվում է միաժամանակ և՛ մռայլ, և՛ հիասքանչ»: Էդգար Պոյի բոլոր կերպարային յուրահատկությունները և նույնիսկ նրա անձնական բախտի բազմաթիվ հանգամանքներ (ներառյալ նրա հակվածությունը դեպի խմիչքը) Բողերը բացատրում է երկու ձևով՝ հասարակության հետ անհամատեղելիությամբ և ներքին ստեղծագործական պահանջարկով: «Գրական քաջքույրներ, - գրում էր նա,- ընտանեկան դժբախտություն, վիրավորական աղքատություն. սա այն ամենն էր, որից Պոն փորձում էր փախչել խմիչքի օգնությամբ: Բայց այս բացատրությունն ինձ չի բավարարում. ես չեմ հավատում և չեմ վստահում, քանի որ այն չափազանց խղճուկ է և հասարակ: Ես կարծում եմ, որ մեծ մասամբ հարբեցողությունը Պոյի համար, այսպես կոչված, միջոց էր աշխատանքի կայացման գործում: Չնայած դա վտանգավոր էր նրա առողջության համար, այնուհանդերձ, շատ բնորոշ էր նրա կրքոտ բնավորությանը»:⁶¹

Բողերը ստեղծեց իր լեգենդը, մի լեգենդ հիվանդ, տառապող տաղանդի մասին, որի համար ստեղծագործական գործընթացն ու սովորական կյանքը համարվում էին դանդաղ ինքնասպանություն: Նա ողբերգության սկզբնաղբյուրը համարում էր այն փաստը, որ Պոն ծնվել և ապրում էր Միացյալ Նահանգներում: Բողերը երբևէ չէր եղել Ամերիկայում, չգիտեր այն խորությամբ, բայց ատում էր ամբողջ հոգով: Չկային այնպիսի անհրապույր խոսքեր, որոնցից նա ձեռնպահ մնար՝ նկարագրելով այդ պետությունը և նրա քաղաքացիներին: «Վաճառողների և գնորդների ամբոխ, առանց գլխի անանուն սատանա, դատապարտյալ, որին աքսորեցին օվկիանոսից այն կողմ...

Սա է Ֆրանկլինի երկիրը, որ ի հայտ է բերել գրասենյակային բարոյականությանը, դարի հերոսին՝ մխրճված մատերիալիզմի մեջ...»⁶²:

Ստեղծագործող անհատի վիճակն այսպիսի մի երկրում պետք է լինի ողբերգական արդեն միայն այն պատճառով, որ ինքը ստեղծագործող է: Ամերիկյան հասարակությունը, Բողերի կարծիքով, իր էությամբ չէր կարող հասկանալ և գնահատել արվեստը: Այն անպատճառ սկսում էր մեղադրել բանաստեղծին իր տաղանդի և յուրօրինակության համար: Ժամանակակից մեծ գրող, թարգմանիչ և տեսաբան Ումբերտո Էկոն գրում է. «Այն, ինչ շատ դժվար է նորմալ, օրինապահ

⁶¹ Նույն տեղում

⁶² Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.3, p.45

հանրապետությունում, համարյա անհնար է այս անկանոն միջավայրում, որտեղ յուրաքանչյուրն իրեն համարում էր հասարակական կարծիքի տնօրեն և կատարում իր պարտականությունները՝ սեփական շահից ելնելով...»⁶³ :

Բողլերի ստեղծած լեգենդի խոր իմաստը այն էր, որ բանաստեղծը Էդգար Պոյին անջատեց Ամերիկայից և հակադրեց միմյանց՝ համարելով նրանց անհամատեղելի: Բողլերյան Պոն առաջին «հակաամերիկացին» էր, արտասահմանցին, օտարը սեփական երկրում, որը չունեւ ոչ մի կապող օղակ իր ծննդավայրի հետ: «Միացյալ Նահանգները նրա համար կարծես լինեւ մի ահռելի բանտ, որտեղ նա այս ու այն կողմ էր նետվում: Նա մի մարդ էր, որը ծնված էր ապրելու ավելի մաքուր միջավայրում..., իսկ Պոյի ներքին ու հոգևոր աշխարհը... մշտական փորձ էր այդ անիծյալ միջավայրից ազատվելու»:(89)

Պոն ինքը լավ օրինակ էր ծառայում. նրա ոճը հստակ է, իր գաղափարներին համարժեք և հաղորդում է ճշգրիտ իմաստ: Պոն միշտ բարեկիրթ է: Շատ նշանակալից իրողություն է, որ այդպիսի հարաշարժ ու բարձրաժիջք երևակայության տեր մարդը միաժամանակ և՛ կանոնների այդքան սիրահար էր, և՛ մանրագնին վերլուծումների ու համբերատար հետազոտումների ընդունակ: Ասես մարմնավորյալ հակադրություն էր: Շատերն են կամեցել նրանից վրեժ լուծել: Նա տուրք չի տվել այն հանդիմանանքներին, որոնք ավելի ուշ նետում էին նրա երեսին, որքան նրա ստեղծագործությունները շատանում էին:

Հայտնի է, որ Բողլերը մեծագույն նորարար է ֆրանսիական ու եվրոպական քնարերգության մեջ: Բողլերի բանաստեղծական նորօրինակ ոճի ամենադիպուկ բնութագրումներից մեկը (թերևս ամենադիպուկը) տվել է նրա ժամանակակից բանաստեղծ Թեոֆիլ Գոթիեն: Նա գրել է. ««Չարի ծաղիկներ»-ի բանաստեղծը սիրել է այն ոճը, ինչը անճշտորեն անվանում են անկումային, որ իրականում զառամող քաղաքակրթությունների մայրամուտի պահն է, այն ոճը, որ խորն է, բարդ, ճարտար, նրբերանգներով ու որոնումներով լի, որ դուրս է գալիս սովորական լեզվի սահմաններից, իր արտահայտությունները փոխառում տեխնիկական բոլոր ստեղնաշարերից, ձգտում է որսալ գաղափարը իր ամենահաղորդելի նրբություններով, իսկ ձևը՝ ամենամշուշոտ ու անորսալի գծագրերով...

Այդ ոճը, նոր ձևի մեջ արտահայտված նոր գաղափարները, հաղորդվում են նոր, մինչ այդ չլսված բառերով: Ի հակադրություն դասական ոճի՝ նա տեղի է տալիս մթամածության, որի մեջ տարտամորեն վխտում են սևահավատության դիմակները, անքնության ահաբեկող տեսիլները, գիշերվա սարսափները, խղճի խայթերը, որոնք

⁶³ Эко, У.Отсутствующая структура — СПб.: Симпозиум, 2006, с. 279

ցնցվում ու արթնանում են ամենաչնչին շրշյունից, հրեշավոր անուրջները, մարմնավորվել չկարողացող խավարածին ուրվացնորքները, որոնք զարմանք կպատճառեին ցերեկվա լույսին, այն ամեն մշուշապատը, անձրևն ու անհասկանալի ահավորը, որ թաքցնում է հոգին իր ամենագաղտնի ծալքերում»:⁶⁴

Բանաստեղծն օրվա մեջ նախընտրում էր մթնշաղը, տարվա եղանակներից՝ աշունը, երբ ծաղկումն ու թռչումը, նինջն ու զարթոնքը, անդորրն ու եռուզեռը նեղում են միմյանց, երբ մայրամուտի և արշալույսի ցուլերը մտացրիվ թափառում են, իսկ ուրվապատկերները՝ աղուտ երերում:

Դժնի իրականության մեջ ապրած խոր ու զգայուն բանաստեղծին համակել են մեկության ու թախծի, լավատեսության ու վիատության, կենսաթրթիռ տագնապների ու մելամաղձի զգացումները՝ երբեմն առողջ ու կենսահաստատ, հաճախ դառն ու հիվանդագին: Եվ այդ հոգեվիճակները, գոյության իմաստի ջղածիգ փնտրտուքը, ռոմանտիկական ձգտումը դեպի անդրսահմանային ու վերերկրյա իդեալը, նրա ,տխուր ու թափառականե հոգու «ճամփորդությունները» գիտակցական և անգիտակցական ոլորտներում վերածվել են ժամանակակից կյանքի ու մարդու ներաշխարհի չարն ու բարին բացահայտող ինքնատիպ ու շքեղ բանաստեղծությունների:

Այս և այլ դեպքերում Բողլերն իր արտահայտությամբ հասնում է խոսքի «մոգականության», որն ակնարկում է և միաժամանակ մեր հիշողության մեջ արթնացնում տեղադրումների անվերջ արձագանք: Նա ուներ մանրագնին մշակած ստեղծագործական փիլիսոփայություն, որի էությունը վարպետության գաղտնիքներին խելամոորեն տիրապետող, անկաշկանդ բանականության ներքո համառ աշխատանքը միավորող և «ունակությունների թագուհի» երևակայությունն էր: Երևակայությունը օժտված է նախ կրկնվող ու սովորական դարձած երևույթին նախաստեղծ թարմություն հաղորդելու, արտասովորի մեջ անսպասելիորեն սովորականը տեսնելու ունակությամբ: Երկրորդ՝ այն վայրկենական մղումով լուսավորում է իրարից բաժան առարկաները, անսպասելիորեն մերկացնում նրանց արմատների մերձավորությունը: Վերջինս Բողլերի համար անժխտելի փաստ է, քանի որ բնությունը, ըստ նրա, իր կառուցվածքով «հրաշագեղ տաճար է»: Նրա գույները, բուրմունքը, հնչյունները նույն լեզվի տարբեր ծածկագրերն են:

Պոյի և Բողլերի միջև շատ ընդհանուր բան կար ոչ միայն գեղարվեստի և գեղագիտության ոլորտում: Իր տարեկիցների սման, Բողլերը նույնպես 1848թ. հեղափոխության հետ կապեց կյանքի վերափոխման հույսեր, մասնակցեց

⁶⁴ Gautier T. Emaux et Camées. Texte définitif (1872) suivi de Poésies choisies avec une esquisse biographique et des notes par Adolphe Boschot. P., Garnier, 1954. P. XLIII, 79

բարիկադների վրա ընթացող մարտերին, որը նոր էջ բացեց նրա ստեղծագործական շրջանում: Հանրապետության հաստատումից հետո նա գրող Շանֆլերիի և Շարլ Տուբենի հետ հիմնում է «Հասարակական փրկություն» թերթը (լույս է տեսնում ընդամենը երկու համար):

Նյութական վատ պայմանների պատճառով թերթը շուտով փակվեց: Բողերը ողբերգականորեն ընդունեց հեղափոխության պարտությունն ու Լուի Նապոլեոնի պետական հեղաշրջումը, որը բավականին ազդեց նրա գեղագիտական հայացքների հակասական վերաձևումների վրա: Նրա համար առավել ծանր էին հեղաշրջմանը հաջորդող երեք տարիները, «երբ միմյանց լքեցին երազանքն ու գործողությունը»: Բողերի, ինչպես նաև նրան հոգեկից Ֆլոբերի համար, քաղաքակրթության անկումը ակնառու փաստ էր:

Բողերի կատարած վճռական քայլը խոստովանական աննախադեպ անկեղծության ինքնավերլուծությունն է: Նրան նախորդող քնարերգուների խոստովանությունները սրտաբեկ էին, անկեղծ, վստահություն ներշնչող, բայց դրանք չարիքի ակունքը փնտրում էին ինչ-որ անբարենպաստ պայմանների մեջ:

«Սատանայականը» Բողերը ստվերարկում է «հրեշտակայինով», որոնք ինչպես միշտ ոչ թե վանում են իրար, այլ փոխարինվում մեկը մյուսով: Մարդկային սրտի անհունությունը («Մարդը և ծովը») և նրա հետ հարևանություն անող բարեշնորհն ու չարը, թևավորողն ու թերաբժեքը («Ձայն») բողերյան խոստովանականության կարևոր նախադրյալներն են:

Խոստովանությունների այս թափանցիկ մերկությունը (լինեն դրանք ակնածանքով, դաժանությամբ, ապաշխարանքով, սրտի դրդմամբ, բորբոքված կրքով, «հոգևոր արշալույսի» տենչով, կարեկցությամբ, քաղցր անուրջներով ներշնչված), հարմարվելով իրար, գոյակցում են նրա սրտում:

Քննադատներից մեկը, խոսելով «Սպանություն Սորգ փողոցում» պատմվածքի բողերյան թարգմանության մասին, ընդգծում է ֆրանսիացի գրողի այդ հակումը դեպի «փոխակերպումը», հեղինակային մտահղացումները սեփական մտքերի դաշտ ներքաշելու հակումը. «Բոլոր հանգամանքների հետևողական վերլուծության միջոցով նա (Բողերը- L.L.) վերջապես հասնում է մտքերի գեներացիայի /ստեղծման/ գլխավոր օրենքին, այսինքն՝ երկու բառերի կամ երկու միանգամայն հակառակ գաղափարների միջև նա կարող է տեղավորել մի շարք միմյանց հաջորդող մտքեր և բառեր, որոնք ընթերցողին առաջին մտքից դեպի վերջինը կտանեն՝ դրանց միջև եղած դատարկ հատվածները լրացնելով գաղափարներով, որոնք մինչ այդ չեն արտահայտվել կամ գուցե գոյություն չեն ունեցել: Այդ նպատակով նա

ուսումնասիրում է բոլոր հնարավոր դեպքերը և երևույթների ողջ հաջորդականությունը»:⁶⁵

«Հաճախ մենք Պոլի մոտ հանդիպում ենք զուտ ֆանտաստիկ կերպարների, որոնք նա առանց բացատրելու համապատասխանեցնում է բնության բնական օրենքներին, ինչպես դա միշտ լինում է Յոֆմանի մոտ»:⁶⁶

Այդուհանդերձ, Բոդլերի մոտ արտաքին աշխարհը հանդես չի գալիս որպես «կողքից դիտված» անկիրք նկարագրություն, մարդկային մրջևանոցում հանդիպող յուրաքանչյուր անցորդի ճակատագիրը համապատասխանեցնում է իր՝ բանաստեղծի ներքին ապրումներին: Հենց այդ պատճառով է, որ նա չի խնայում ո՛չ իր հերոսներին, ո՛չ էլ ինքն իրեն:

Հայտնի է, որ հերոսի միայնությունը ռոմանտիկական գրականության մեջ մեծ դեր ունի: Միայնությունը կարող է լինել բացարձակ կամ մասնակի, պարտադիր կամ ցանկալի, ֆիզիկական կամ հոգևոր: Ռոմանտիկ հերոսը որոշակի հակում ունի դեպի միայնակ զբոսանքները, հեռու ճանապարհորդությունները, անմարդաբնակ տեղերում ապրելը և գիշերային թափառումները: Պոլի և Բոդլերի հերոսներին նույնպես հատուկ է այս հանգամանքը: Նրանք երկուսն էլ հաճախ իրենց հերոսներին հեռացնում են սովորական միջավայրից և ուղարկում ճանապարհորդության:

«Արվեստ արվեստի համար» սկզբունքի բոդլերյան մոտեցման վերաբերյալ ավելի արտահայտիչ խոսում են նրա իսկ գրառումները. «Սալոն 1859»-ում կա մի այսպիսի հատուկ ձևակերպում.«Անվիճելի և անխախտ օրենք է այն, որ արվեստագետը ներազդում է հասարակության վրա, և հասարակությունը հակազդում է արվեստագետի վրա»⁶⁷:

Այսպիսով, Բոդլերն արվեստի հասցեատեր համարելով հասարակությանը՝ «ամբոխին», վերջինիս դիտում է արվեստագետի հետ սերտ հակադրամիասնության մեջ: Արվեստագետն իր տառապանքով ու երազանքով, իր օժտվածությամբ ու կոչումով թեև բարձր է ամբոխից, սակայն դարձյալ բարդ հարաբերակցության մեջ է մնում մարդկանց հետ, թեկուզև այդ հարաբերությունը հաճախ հիմնված է փոխադարձ անըմբռնողության և անգամ թշնամանքի վրա: Սրանով Բոդլերն առաջ է անցնում արվեստագետ-հասարակություն ռոմանտիկական միագիծ ու փոխբացառող ընկալումից:

Եվ քանի որ ռոմանտիզմը գեղեցիկի ամենաժամանակակից, ամենաարդիական արտահայտությունն է և ձևավորված է նոր դարաշրջանի բարոյականության

⁶⁵ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p. 24

⁶⁶ Նույն տեղում

⁶⁷ Բոդլեր Շ. «Էսթետիկա, քննադատություն» Երևան, Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն, 1999, էջ 11

համանման հայեցակարգի մեջ, ուստի և այն պետք է պատկերի ժամանակակից կյանքը, բնության այն կողմերն ու մարդու հոգեվիճակները, որոնք անցյալի արվեստագետներն անտեսել են կամ չեն ճանաչել: Ահա ռոմանտիզմի բողիերյան բանաձևը. «Ռոմանտիզմ նշանակում է ժամանակակից արվեստ, այսինքն՝ ինտիմություն, ոգեշնչվածություն, ձգտում դեպի անսահմանը՝ արտահայտված արվեստի բոլոր միջոցներով»: Նշենք, որ ինտիմություն բառը ռոմանտիզմի պարագայում բողիերը գործածել է ներկայացվող սյուժեի խոր անհատական մեկնաբանության, երևույթի նվիրական խորքերը թափանցելու իմաստով:

Բողիերն ի սկզբանե պաշտպանել է ռոմանտիկների պանծացրած «մաքուր արվեստը»: Սակայն «մաքուր արվեստը» Բողիերը գեղագիտության մեջ ամենևին չի հանձնել որոշ ռոմանտիկների փայփայած ,արվեստ արվեստի համարե տեսությանը, ինչը նա համարել է «մանկամիտ ուտոպիա»:

Բողիերը «մաքուր արվեստից» բացառել է **«դաստիարակչական»** տարրը և մերկապարանոց բարոյախոսությունը: Սա ամենևին չի նշանակում, որ նա առհասարակ արվեստից բացառել է ուղղագիծ բարոյականությունը: Ընդհակառակը, նա եղել է կրքոտ մորալիստ: «Բանաստեղծը,- գրել է նա,- իր կամքից անկախ բարոյախոս է՝ շնորհիվ իր բեղուն և առատածեռն բնության»:

Բողիերն ամենատարբեր առիթներով արտահայտել է իր այն համոզմունքն ու պահանջը, որ ամեն մի արվեստի տեսակ պետք է բավարարվի իր սեփական միջոցներով և մնա իր նախանշված սահմաններում: Նրա մեջ ցավ ու ցասում է առաջացրել այն երևույթը, որ «յուրաքանչյուր արվեստ մյուսի հանդեպ ոտնձգելու ցանկություն է ցուցաբերում»: Անդրադառնալով պոեզիա-գեղանկարչություն հարաբերությանը՝ բանաստեղծը նշել է, որ երբ այդ երկու տարբեր արվեստները միաձուլվում են, ապա, միևնույն է, պոեզիայի միջոցով չեն կոծկվում գեղանկարչության թույլ կողմերը: «Գեղանկարչությունը գրավիչ է սոսկ գույնով ու ձևով և պոեզիային նման է միայն այնքանով, որքանով պոեզիան ընթերցողի մեջ արթնացնում է գեղանկարչական մտապատկերներ»:⁶⁸

Բողիերը նույն հետևողականությամբ տարբեր առիթներով մերժել է նաև արվեստի բացարձակ առաջընթացի գաղափարը: Նա իրավացիորեն գտել է, որ արվեստի մեջ յուրաքանչյուր ծաղկում ինքնաբուխ է, անհատական և երաշխիք է ոչ շատ տևական ժամանակահատվածի, քանզի գոյություն չունի արվեստի զարգացման անընդմեջ և հարաճուն ընթացք:

⁶⁸ Բողիեր Ը. «Էսթետիկա, քննադատություն» Երևան, Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն, 1999, էջ 12

Երևակայությունը թե՛ վերլուծություն է, թե՛ համադրություն և թե՛ զգացողություն, ուստի և նրանով է պայմանավորված հիմնականում արվեստի գործի ինքնատիպությունը, ինչը Բոդլերն ի սկզբանե համարել է արվեստի գործերի գնահատման բարձրագույն չափանիշներից մեկը:

Ինքնատիպությունից զատ Բոդլերը արվեստագետից պահանջում է նաև պարզություն, պարզահոգություն, զգացմունքի և իմացության համակողմանիություն, նորի որոնում, կամք, կենտրոնացում, նյարդային լարվածություն, մեծ կրքեր ու հատկապես՝ տառապանք. այն ամենը, ինչը, փաստորեն, կազմում է հանճարի բոդլերյան ընկալումը:

Ստեղծագործական գործընթացում առաջնայինը համարելով երևակայությունը՝ բանաստեղծը որպես երկրորդ անհրաժեշտ պայման դրել է հմտության, կատարման վարպետության հարցը: Նրա կարծիքով առանց երևակայության հմտությունն անմտություն է, ինչպես հմտությունը շրջանցել կամեցող երևակայությունը՝ խենթություն:

Պոն տաղանդավոր քնարերգու էր, համարձակ փորձարար, ով ընդլայնեց պոետիկական լեզվի հնարավորությունները: Ամերիկյան գրականության մեջ նա առաջինն էր, որ ստեղծեց ոտանավորի ավարտական տեսություն: Նա ասում էր. «Բանաստեղծությունը, ի հակադրություն գիտական տրակտատի նպատակի, իմ կարծիքով, հաճույքն է /pleasure/, այլ ոչ թե ճշմարտությունը, և ի հակադրություն վեպի /romance/՝ նպատակն է փոխարինել անորոշ հաճույքը որոշակիի, և այդպիսին է համարվում այն պատճառով, որ հասնում է իր նպատակին, վեպի կերպարները ընկալվում են որոշակի զգացումով, մինչդեռ պոեզիայում՝ անորոշ ձևով, որի համար որոշակիորեն անհրաժեշտ է երաժշտություն, քանի որ դրա ինչոդության քաղցրությունը համարվում է մեր անորոշ ընդունակությունը: Երաժշտությունը կապակցված մտքի հետ հենց պոեզիան է, որը հաճույք է պատճառում: Երաժշտությունը առանց մտքի ուղղակի երաժշտություն է, իսկ միտքն առանց երաժշտության հենց չափածոն է»:⁶⁹

Պոյի կարծիքով արվեստում կարևորը կրքերի ողբերգական բախումն արտահայտելու ունակությունն է: Պոն մեկն էր այն գրողներից, ով պոեզիայում և արձակում ստեղծեց արդյունաբերության զարգացման հետ վերափոխվող հսկա աշխարհի հոգեբանական ընկճվածության և բարոյական անկայունության պատկերը:

⁶⁹ Poe, E.A. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004, p.68

Առանձին-առանձին Պոյի և Բողերի տեսակետերն արվեստի նկատմամբ ուսումնասիրելուց հետո կարող ենք եզրակացնել, որ այս երկու բանաստեղծներն էլ չարիք են տեսնում այնտեղ, որտեղ սովորական մարդիկ երբևէ չեն կարող նկատել: Նրանց պոետիկական խառնվածքը թույլ է տալիս երգիծանքով և ծաղրով մոտենալ կեղծավորությանը և անարդարությանը:

Պոյի ստեղծագործությունները վերլուծելիս Բողերը գրել է, որ պոեզիայի նպատակը խորհուրդ տալն է և ճիշտ ուղու վրա կանգնեցնելը: (97)

Բողերի կարծիքով Պոյի պոեզիան այն քչերի համար է, ովքեր ուզում են մխրճվել նրա մեջ, որի արդյունքում անհատը կհասկանա ինքն իրեն: Բանաստեղծը բարոյական նպատակի հետապնդման ժամանակ որոշ չափով թուլացնում է բանաստեղծական ուժը: Ուստի արդարության բացահայտումը չպետք է խանգարի ելակետին հասնելուն: Այն պետք է ներդաշնակ լինի հանգստության ու տրամադրության հետ: Ընթերցողն ինքը պետք է հասկանա, այլ ոչ թե բանաստեղծի օգնությամբ:

Բողերի համար գեղեցիկը, անկասկած, արվեստի կատեգորիա է. այն պատկերանում է Բողերին որպես իրականությունից կտրված մի բարձր իդեալ, որին արվեստագետը պիտի ծառայի անձնվիրաբար ու երկրպագի որպես Աստծո՝ տալով նրան իր կյանքը («Գեղեցիկը»):

Գեղեցիկի հականիշը այլանդակն է, անխռովությունը թաքցնում է իր մեջ դաժան տառապանքներ («Դիմակը»), գեղեցիկը անդիմադրելիորեն հրապուրում է:

Այսուհանդերձ, Բողերը, իր ժամանակի եվրոպական արվեստում գեղեցիկի նորագույն ու լավագույն արտահայտությունը համարելով ռոմանտիզմը, գտել է, որ ուժեղ բանականությամբ ու կրքով օժտված քննադատի համար մեծ արվեստագետը նա է, ով կարողանում է պարզահոգությունը հնարավորին չափ զուգակցել ռոմանտիզմին:

«Էդգար Պոյի ստեղծագործության մեջ չկա ոչ մի նվնդոց,- գրել է Բողերը,- մինչդեռ ամենուրեք և անվերջ առկա է մի անդուլ մղում դեպի իդեալը»:⁷⁰

Էդգար Պոյի ստեղծագործություններում ռոմանտիկական կայանում է նրանում, որ գրողը չափազանց մեծացրել է մարդ Էակի հնարավորությունների սահմանը, դուրս է հանել նրան իրականությունից, բայց պահպանել է կիրքն ու ցանկությունները: Չերոսի անսահման սերը մահացած Էակի նկատմամբ ստիպում է մահացածին վերադառնալ կենդանի աշխարհ:

⁷⁰ Բողեր Շ. «Էսթետիկա, քննադատություն» Երևան, Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն, 1999, էջ 180

Իդեալական գեղեցկությունը երևակայության արդյունքն է: Բանականության հատումը բարձրագույն գեղեցկության հետ կարող է բաց անել դեպի ազատություն, ներդաշնակություն և երջանկություն տանող ուղին:

Պոն գտնում էր, որ մարդուն ի ծնե հայտնի է գեղեցիկի զգացումը: Բայց դրա բանավոր կամ գրավոր վերարտադրությունը դեռ պոեզիա չէ: Պոեզիան փորձ է՝ տիրելու գեղեցիկի որևէ մասնիկին, որը պատկանում է հավերժությանը:

Յետաքրքիր է, որ Բոդլերը և սիմվոլիստները համաձայնում էին Էդգար Պոյի տեսակետի հետ: «Պոեզիան,- գրում էր Բոդլերը,- նպատակ ունի միայն իր համար: Մեկ ուրիշ նպատակ այն ունենալ չի կարող... Դա չի նշանակում, որ պոեզիան չպետք է լավացնի բարքերը, ... որ իր վերջնական նպատակը չպետք է զերծ պահի մարդուն իր ամենօրյա հետաքրքրություններից: Այդ ամենը պնդելը ակնհայտ հիմարություն կլինի:

Ես միայն համոզված եմ, որ եթե բանաստեղծը հետապնդում է բարոյական նպատակ, ապա նա թուլացրել է իր բանաստեղծական ուժը, և ... նրա ստեղծագործությունները հաջողություն չեն ունենա»:⁷¹

Այսպիսով, պոեզիան վերաբերում և առնչվում է ճաշակին, իսկ գեղեցիկը կազմում է «պոեզիա» բնագավառի մի մասը: Բայց դա նպատակը չէ:

Պոեզիայի նպատակն է ընթերցողին կապել բարձրագույն գեղեցկության հետ: Բայց մինչ այդ բանաստեղծն ինքը պետք է հասնի դրան, նշմարի այն: Եվ քանի որ արվեստի նպատակն է հասնել այդ գեղեցկությանը, ուստի անհրաժեշտ է ընտրել մի ուղղություն, որն աստիճանաբար կտանի դրան:

Դժվար չէ նկատել, որ Էդգար Պոյի տեսությունը կրում է ռոմանտիկ բնույթ: Նրանում ռոմանտիկականը հասնում է վերին սահմանին և նույնիսկ ռոմանտիկ գործընկերները չափազանց զարմացած էին դրանում: Դրա որոշ մասերում ընկալվում էին սիմվոլիստական երանգներ:

Էդգար Պոյի իդեալական սիրո բանաստեղծական տեսությունը լի է տարօրինակություններով, բայց ընդհանուր առմամբ տրամաբանական է:

Սխալ չի լինի ասել, որ Էդգար Պոյի մոտ սիրո նկարագրության մեջ երևակայությունը մեծ դեր էր խաղում: Իրականությունը նրա աշխատանքի ոգեշնչումն էր և ոչ ավելին: Պատահական չէ, որ իր հերոսուհիների համար ընտրել էր Էկզոտիկ անուններ՝ Լիզեյա, Լինոր, Ուլյալյում, Եվլալիա:

Էդգար Պոյի քնարական պոեզիայի հերոսուհիները չափազանց նման են մեկմեկու՝ հաշվի չառնելով այն փաստը, որ բանաստեղծությունները նվիրված են տարբեր կանանց: Այս փաստի վերաբերյալ ենթադրվում էին տարբեր

⁷¹ Ковалев Ю., Эдгар Аллан По “Новеллист и поэт”, Ленинград, Худ.Лит., 1984, с.114

բացատրություններ: Ամենատարածվածն այն տեսակետն է, որ այս բոլոր կանանց կերպարները միաձուլված են և արտացոլում են Վիրջինիա Պոյի բնավորությունը: Սակայն հավանական պատճառը մակերևութային է: Այն բխում է բանաստեղծի այն տեսակետից, որ կանացի կերպարը պարունակում է բանաստեղծական իդեալի պրոեկցիան, ուստի կանանց կերպարները նման են, քանի որ իդեալը մեկն է:

Պոյի գեղագիտական հայացքները ձևավորվել են ամերիկյան լուսավորության գաղափարների ազդեցության ներքո: Նա գեղագիտության բնագավառում զարգացրեց գեղեցիկի կատեգորիայի, պոեզիայի և երաժշտության սերտ կապի, կոմպոզիցիայի սկզբունքների մասին եվրոպական ռոմանտիկների ուսմունքը:

Բանաստեղծի մասին մի հոդվածում Բոդլերը ասում է, թե Ամերիկյան մի հսկայական բանտ էր Պոյի նման վառ անհատականության համար, որտեղ նա թունավորված գազանի նման դես ու դեն էր նետվում: Բոդլերին, որը երբեք չէր եղել Ամերիկայում, այն պատկերանում էր, որպես «վաճառողների և գնողների խառնամբոխ», որպես մի հրեշ, որը խեղդում է ճշմարիտ բանաստեղծական շնորհները, որոնք այնտեղ ոչ մեկին պետք չեն: Պոյի պատմվածքների թարգմանությանը կցված վերոհիշյալ հոդվածում Բոդլերը գրում է. «Պոն նյարդերի և նույնիսկ էլի ինչ-որ ավելիի գրող է և լավագույնը, որին ես գիտեմ:

Նրա ցանկացած պատմվածքը հենց մուտքից գրավում է պտտահողմի նման: Նրա հանդիսավորությունը ապշեցնում է և ստիպում մտքին զգոն լինել»:⁷² Հոդվածում նա Պոյին կանգնեցնում է երկու ուրիշ մեծ ռոմանտիկների՝ Դելակրուայի և Վագների կողքին: Վերջինիս հետ Պոյին համեմատել է նաև Թոմաս Մանը:

Ըստ Բոդլերի մեծագույն արժանիքն այն է, որ նա չի դադարեցնում իր անհավասար մենամարտը տիեզերքի հետ, որպեսզի, չնայած իր հավերժական պարտությանը, համառորեն ձգտի ու հասնի անհասանելիին:

Բոդլերի ստեղծագործությունները հաճախ հուշում են, որ անկասելի է մարդու ձգտումը դեպի իդեալ, դեպի իրականության ճանաչում, թեկուզ այդ միակ իրականությունը մահն է:

Բոդլերի սկզբնական թարգմանությունների մասին խոսելիս Լեմոնյեն նշում է, որ նա «հանճարի պես անփույթ է»:⁷³ Իսկ մեկ այլ քննադատ գտնում է, որ Բոդլերի ոճը ավելի վառ է, քան բուն բնագրինը, և այստեղից հետևյալ հետևությունն է անում. «Այդ հանգամանքով միայն կարելի է բացատրել, թե ինչու Ուոլթեր Փեթերը

⁷² Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса. 1910, с.78

⁷³ Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. Universitaires de France, 1928. — P- 186

(անլգիացի հայտնի քննադատ, Օքսֆորդի համալսարանի պրոֆեսոր - L.L.) գերադասում էր կարդալ Պոլին Բոդլերի ֆրանսերեն թարգմանությամբ»:⁷⁴

Սա, իհարկե, զարմանալի փաստ է, երբ անլգիացի քննադատը անգլերեն բնագրի փոխարեն կարդում է դրա ֆրանսերեն թարգմանությունը: Առավել ևս, որ Պոլի բնագրերի և Բոդլերի թարգմանությունների միջև կա ակնհայտ անհամապատասխանություն՝ կապված դրանց բարեհնչության աստիճանից: Այդ անհամապատասխանությունը, որքան էլ դա տարօրինակ չէ, կապված է թարգմանչի գլխավոր սկզբունքի հետ. խիստ ճշգրտորեն հետևել բնագրին: Քննադատներից մեկը նշում է. «Շարլ Բոդլերը՝ որպես թարգմանիչ, ծայրաստիճան ճշգրիտ էր, անգամ՝ մանրախույզ: Շարլ Ասելինոյի վկայությամբ՝ Բոդլերը անցել էր փարիզյան բոլոր պանդոկները՝ գտնելու մի անլգիացի նավաստու, ով կբացատրեր նրան այն ծովային տերմինների ճշգրիտ իմաստը, որոնք հանդիպում են Է. Պոլի պատմվածքներում»:⁷⁵

Բոդլերը ձգտում էր և՛ փաստացի, և՛ ոճաբանորեն հետևել բնագրին, երբեմն, սակայն, ընտրելով ոչ այնքան դիպուկ ֆրանսիական համարժեքներ, սակայն դա նրա համար սկզբունքային հարց էր, քանի որ միայն այդպես էր նա ընկալում բնագիր տեքստը: Փաստորեն, թարգմանելով Պոլին՝ Բոդլերը հետևում էր սեփական գաղափարներին, հավատարիմ էր մնում իմաստի սեփական ընկալմանը և այն ամենին, ինչ ծնում էր նրա ստեղծագործական երևակայությունը: Այս դրույթը հաստատելու համար վերլուծենք Էդգար Պոլի մի քանի ստեղծագործությունների բոդլերյան թարգմանություններ:

Բոդլերի վաղ թարգմանություններից աչքի է ընկնում Պոլի ամենակարճ պատմվածքներից մեկի՝ «Ջրհորը և ժամացույցի ճոճանակը» գործի թարգմանությունը: Այս ստեղծագործության սյուժեն կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ. դա պատմություն է մի մարդու հոգեբանական և ֆիզիկական տանջանքների մասին, ով գտնվում է տանջալի մահվան եզրին:

Ընթերցողը չգիտի, թե ով է այդ պատմվածքի հերոսը, ինչի պատճառով է նա հայտնվել բանտում: Հայտնի չէ անգամ՝ մեղավոր է արդյոք այդ մարդը, թե՞ ոչ: Պատմվածքում ներկայացվում են միայն այն խոշտանգումները, որոնց ենթարկվում է այդ մարդը: Այդ խոշտանգումների դաժանությունն ու անմարդկայնությունը ստիպում են մոռանալ հերոսի մեղավորության հարցը: Որքան էլ մեծ չլինի մեղքը, նման տանջանքների արժանի չէ ոչ ոք: Բացի այդ պատմվածքի մեջ ներկայացվում է,

⁷⁴ Haldeen, B. Glorious incense. — Kennikat Press, 1968. — P. 107.

⁷⁵ Солодовникова, Т.Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (пер. пол. — сер. XIX в.): изд. Кубан. гос. ун-та. — Краснодар, 2000. — с. 78

որ ինկվիզիտորները հաճույքի զգացում են ապրում այդ խոշտանգումներից, կարելի է ասել՝ այդ սպանությունից: Նրանք հետևում են այն ամենին, ինչ տեղի է ունենում հերոսի բանտախցում:

Բողլերի թարգմանության մեջ մենք առաջին հերթին նկատում ենք ,fancy բառի հաճախակի կրկնությունը, որն ամբողջ ստեղծագործության համատեքստում հնչում է որպես «զառանցանք» կամ «զառանցանքային երևակայություն»: Սակայն Բողլերը հաճախ փոխարինում է դա «imagination» բառով, երբ արդեն տեղի է ունենում որոշ իմաստափոխություն. զառանցանքի իրավիճակը, որը մթագնեցնում է գիտակցությունը (ինչը շատ կարևոր է Պոյի մոտ), այս բառի պարագայում անհետանում է:

«Երևակայությունը» գործում է նաև հոգեկան առողջ վիճակում, իսկ դա նշանակում է, որ նման կերպ Բողլերը խոսում է ոչ թե գիտակցության, այլ հոգու հիվանդագին վիճակի մասին, ինչը բացակայում է Պոյի բնագրում: Այս թարգմանության մեջ կարելի է գտնել նաև այլ օրինակներ, երբ «բանականություն, գիտակցություն» բառերի իմաստային դաշտը փոխարինվում է «հոգի և ոգի» բառիմաստներով.

«There came the most deadly nausea over my spirit»- «une nausée mortelle envahit mon âme». ⁷⁶

Այս թարգմանության մեջ ,spirite և «âme» բառերը նույնը չեն իրենց իմաստով. Բողլերյան թարգմանության մեջ դա «հոգի» բառն է, իսկ Պոյի մոտ դա ավելի շուտ «ոգին» է, որը միաժամանակ նշանակում է բարոյական ուժ, «անհատականություն»: Իմաստային առումով Պոյի մոտ առաջին հերթին ընդգծվում է շփոթված, իրեն կորցրած բանականության, գիտակցության կողմից շուրջ բոլորը տեղի ունեցողի ընկալումը: Մինչդեռ Բողլերի մոտ հոգին է շփոթված:

Այստեղ առաջանում է խնդիր նույնական թարգմանության և բնագրի ճիշտ իմաստի վերարտադրման միջև: Նույնական թարգմանությունը, անշուշտ, շատ կարևոր է, սակայն յուրաքանչյուր թարգմանությունն առաջին հերթին ենթադրում է թարգմանվող տեքստի իմաստային բովանդակության ճշգրիտ վերարտադրություն: «Եթե թարգմանելիս մենք չենք վերարտադրում թարգմանության տեքստի ոճական կամ գործաբանական համարժեքությունը բնագրին, ապա այդպիսի թարգմանությունը կլինի ոչ լիարժեք, թերի..., բայց եթե թարգմանությունն աղավաղում է բնագրի իմաստը, այս դեպքում այն կլինի պարզապես սխալ, հետևաբար անընդունելի:»⁷⁷

⁷⁶ Mooney, S.L. Poe's Gothic Waste Land. — Sewanee Review, 70. — January-March, 1962. — P. 190.

⁷⁷ Նազարյան Ա., Բաղդասարյան Յ.Թարգմանաբանական ուսումնական ձեռնարկ, Ամարաս հրատ.,Երևան, 2000, էջ 14

Պոն իր «Ջրհորը և ժամացույցի ճոճանակը» պատմվածքում անշեղորեն ընդգծում է, որ հերոսը տառապում է հենց մահվան վախից: Հեղինակը նորից ու նորից նկարագրում է և միտումնավոր կերպով «ծգում» է մահվան սահմանագծին լինելու իրավիճակը. լինի դա ուշագնացություն, թե ժամացույցի ճոճամակի դանդաղ օրորում: Բողերն իր հերթին այդ մեծագույն հոգեբանական լարումը տեղափոխում է փիլիսոփայական հարթություն: Դրանով իսկ, մեր կարծիքով, նվազեցվում է ածականի զգացմունքային հագեցվածությունը:

«Dread sentence of death» — «le terrible sentence de mort».

Պատմվածքի առաջին նախադասության վերլուծությունից արդեն պարզ է դառնում վերոնշված միտումը. «I was sick» — «J'étais brisé» համեմատության մեջ մենք տեսնում ենք, որ Բողերի մոտ դա թարգմանված է, brisé բառով, որը թարգմանվում է որպես «կոտրված», ինչը կարող է վերաբերել նաև որևէ փխրուն բանի և նույնչափ կարող է վերաբերել հոգուն: Մինչդեռ «sick» բառը ենթադրում է հիվանդություն կամ սրտխառնոցի զգացողություն: Այլ կերպ ասած, Պոյի մոտ, եթե այդ արտահայտությունը կոչված է ընդգծել վախի մեծ զգացում ֆիզիոլոգիական մակարդակի վրա, ապա Բողերի մոտ ընդգծվում է մարդու փխրունությունը:

Եվս մեկ տարբերություն աչքի է ընկնում բնագրի և թարգմանության համեմատության ժամանակ: Պոյի բնագրում տրված է նախադասության անդեմ կառուցվածք, որը բողերյան թարգմանության մեջ փոխված է «մենք» անձնական դերանունով.

«The thought of what sweet rest there must be in the grave» — «l'idée du repos délicieux qui nous attend dans la tombe», (L.L.) Զաղցր հանգստի միտքը, որ մեզ սպասում է գերեզմանում և արդյունքում պատմողի անդեմ և աքստրակտ մտորումները բնագրում հակադրված են այդ կոնկրետ «մենք»-ին Բողերի թարգմանության մեջ: Թարգմանության հեղինակը դա նույնպես կիրառել է որոշ չափով աքստրակտ եղանակով, երբ այդ «մենքը վերաբերում է և՛ կոնկրետ հեղինակին, և՛ ընթերցողին (Ֆրանսերենից դա ավելի շուտ կթարգմանվի «ինչ է մեզ սպասվում»): Բողերը մտորում է մահկանացուի համար մշտապես կարևոր հարցի շուրջ՝ ետմահու վիճակի մասին, մինչդեռ Պոյի բնագրում նկարագրվում է կիսաանգիտակից վիճակը և հերոսի սարսափը խելագարության եզրագծին. նա փիլիսոփայական մտորումների ժամանակ չունի:

Մեկ այլ նախադասության մեջ կարդում ենք.

«first that of the sense of mental or spiritual» — «le premier, c'est le sentiment de l'existence morale ou spirituelle» հանկարծ հայտնվում է մի «լրացուցիչ» բառ՝ «գոյատևում»:

Եթե այս նախադասությունը մասնատենք ըստ առանցքային բառերի, կստացվի հետևյալ պատկերը՝ *mental* - «մտավոր, հոգեկան», որը համապատասխանում է *morale* բառին, որն իր հերթին առաջնային իմաստով նշանակում է «բարոյական, բարոյագիտական», իսկ երկրորդ իմաստով՝ «հոգևոր, մտավոր» այն ժամանակ, երբ *spiritual* բառը թարգմանվում է որպես հոգևոր, աստվածային, սուրբ, իսկ ֆրանսերեն *spirituelle* բառը՝ «հոգևոր, խելացի»: Այսինքն՝ Պոյի մոտ առաջին պլան է մղված բանականությունը (տվյալ դեպքում, երբ բանականությունը առաջինն է արթնանում): Իսկ Բոդլերի մոտ առաջինը արթնանում է գոյության զգացումը, որը հոգևոր իմաստ է կրում: Իսկ մտավոր բառը որպես կանոն կիրառվում է վերջում: Եվս մեկ օրինակ. «After this I call to mind flatness and dampness» — «Ensuite mon âme retrouve une sensation de fadeur et d'humidité».

Ինչպես երևում է, բնագրում բացակայում է հոգի (*âme*) բառը, փոխարենը առկա է *mind* (բանականություն) բառը:

Բոդլերի մտքի լայն համատեքստի մասին է վկայում նաև հետևյալ համադրությունը՝ «of the gulf beyond» — «du gouffre transmondain», որտեղ Բոդլերը ավելի հստակ է, և նրա թարգմանությունը որոշակիություն է արտահայտում («անդունդ, որն անցնում է աշխարհի միջով»), իսկ Պոյի բնագրում այդ որոշակիությունը բացակայում է, և զգացվում է, որ հեղինակը միտումնավոր է խուսափում դրանից՝ «անդունդը անդին»: Այստեղ կարող են լինել տարբեր մեկնաբանություններ: Բոդլերյան «անդունդը, որն անցնում է աշխարհի միջով», կարող է ընկալվել որպես մի ջրբաժան հոգևոր և ֆիզիկական կյանքի միջև, մյուս կողմից կարող է հիշեցնել այն սահմանագիծը, որն աշխարհում բաժանում է մարդկանց: Այսպես թե այնպես, բոդլերյան թարգմանության մեջ խոսքը այս աշխարհի և դրա հետ առնչվող խնդիրների մասին է: Մինչդեռ Պոյի թարգմանությունը տալիս է երկակի մեկնաբանության հնարավորություն: Մի կողմից դա կարող է լինել այն անդունդը, որը բաժանում է այս աշխարհը անդրժիրիմյան աշխարհից, մյուս կողմից այս արտահայտությունը կարող է նաև ընկալվել որպես մարդկային գիտակցությունից վեր գտնվող տարանսցենդենտալ ոլորտի մասին:

Այդ մտքի զարգացման համար բերենք ևս մեկ օրինակ բոդլերյան թարգմանությունից.

«to that condition of seeming unconciousness» — «A cet état où la conscience paraît annihilée».

Պոյի բնագրի թարգմանությունը բառացիորեն հնչում է այսպես՝ «թվացյալ անգիտակցականի վիճակ»: Բոդլերի մոտ դա թարգմանված է հետևյալ կերպ՝ «վիճակ, երբ գիտակցությունը թվում է ոչնչացված»: Կրկին տեսնում ենք, որ Բոդլերի

մոտ գերիշխում է որոշակիությունը և հստակությունը (գիտակցության ոչնչացում), որը անմիջական կերպով հիշեցնում է մահվան մասին պատկերացումը, «հանգչումը»: Իսկ Պոյի մոտ կրկին անորոշություն է, որը բազմաթիվ մեկնաբանությունների և տարբերակների դաշտ է բացում. դա պարզապես կարող է ընկալվել որպես ուշագնացություն կամ կիսաուշագնաց վիճակ, մյուս կողմից կարող է մատնանշել գիտակցության կորուստ, և հայտնի չէ՝ արդյոք դա ժամանակավոր երևույթ է, թե՞ մահվան ակնարկ:

Թարգմանիչ և գրականագետ Վ.Կոպտիլովը, ընդգծելով այն հանգամանքը, որ թարգմանիչը, ըստ էության, տեղափոխում է բնագրի գեղարվեստական կառուցվածքը իր նախկին հարթությունից՝ թարգմանաբար ստեղծվող նոր հարթություն, նշում է. «Այստեղից էլ բխում է թարգմանության՝ բնագրին համապատասխանելու չափորոշիչը. ոչ թե տեքստային մոտիկությունը բնօրինակի բառերին և նախադասություններին, և ոչ էլ հավատարմությունը բնագրի “ոգուն”, ինչը դժվար ապացուցելի բան է, այլ հարաբերակցականությունը բնօրինակի գեղարվեստական ստրուկտուրայի հետ:»⁷⁸

Մեկ այլ մոտիվ, որը հաճախ է հանդիպում Էդգար Պոյի ինչպես արձակ, այնպես էլ չափածո ստեղծագործություններում, դա հերոսի հոգու «թափառումներն են»:

Այս ստեղծագործության մեջ տեղ գտած «And now a full memory of the trial, of the judges, of the sable draperies, of the sentence, of the sickness, of the swoon»,

«Et alors le souvenir complet du procès, des draperies noires, de la sentence, de ma faiblesse, de mon évanouissement». «Եվ այդ ժամանակ ուշաթափություն, թուլություն, դատավճիռ, սև մահուդեղեն և ամբողջական հիշողություն» նախադասության մեջ անգլերեն բնագրում մենք հանդիպում ենք «դատավորներ» բառին – «judges», որը Բողերի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ բացակայում է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ դա կամ սովորական բացթողում է, կամ թարգմանիչը հարմար չի գտել ֆրանսերեն համատեքստում այդ բառի տեղադրումը, որն իր իմաստային արժեքով չի հասնում այստեղ: Սակայն մենք գտնում ենք, որ Բողերը դա արել է մտածված, բայց այլ նպատակով: Բողերյան թարգմանության մեջ այդ բառի բացակայության դեպքում ստեղծվում է բացարձակ միայնակության զգացում, երբ հերոսի շուրջը ոչ ոք չկա, անգամ՝ դատավորները: Պոյի անգլերեն բնագրում մարդկային անարդարության դատի համատեքստը դեռևս շարունակում է պահպանվել, բայց թարգմանության մեջ Բողերն արդեն մենակ է թողել իր հերոսին՝ մահվանը դեմ հանդիման: Այս դեպքում կարելի է ասել, որ թարգմանությունից բխող իմաստը որոշ

⁷⁸ Коптилов В. Перевод и оригинал, в кн.: Художественный перевод: вопросы теории и практики, изд. ЕГУ, Ереван, 1982, стр. 39

չափով փոփոխված է, քանի որ Բողերի մոտ հերոսը այլևս չի կարող լինել այլ մարդկանց հետ, որովհետև նա գտնվում է մահվան սահմանագծին: Անգլերեն բնագրից պարզ է դառնում, որ Պոն կանգ է առնում ֆիզիկական մահվան կամ մահվան սպառնալիքի վրա, երբ հերոսը վերապրում է վտանգը և մահվան վախը, իսկ Բողերը միտումնավոր կերպով կանգ է առնում հոգու այն սահմանային իրավիճակի վրա, երբ մահը դեռ չի ֆիքսվել որպես փաստ, բայց առկա է այդ անցումային իրավիճակը: Հենց այդ իրավիճակն է առավել հետաքրքրում Բողերին, գրգռում նրա երևակայությունը:

Վերոնշված սահմանային վիճակի հանդեպ հետաքրքրությունը ակնհայտ է նաև «Մահվան կարմիր դիմակը» պատմվածքում: Սա Պոյի ամենահայտնի պատմվածքներից մեկն է:

Այս պատմվածքի թարգմանության ուշադիր վերլուծության ժամանակ մենք կարող ենք տեսնել այդ սահմանային վիճակի էլ ավելի հետաքրքրաշարժ մարմնավորում: Այստեղ շեշտադրումները փոքր ինչ փոփոխված են արդեն իսկ առաջին նախադասությունից: Բողերին, ինչպես արդեն նշվեց, հետաքրքիր է մարդու մահվան պահը ինքնին. երբ մարդ արդեն բացարձակ միայնակ է, նրա համար արդեն չկան շրջապատող աշխարհը և շրջապատող մարդիկ: Ավելին, ըստ Բողերի՝ նրա համար գոյություն չունի արդեն սեփական մարմնի զգացումը:

«The „Red Death“ had long devastated the country» — «La Mort Rouge avait pendant longtemps dépeuplé la contrée».

Բնագրի թարգմանությունը հնչում է այսպես՝ «Կարմիր Մահը երկար ժամանակի ընթացքում ամայացնում էր երկիրը»:

Բողերյան ֆրանսիական տարբերակը կարծես ցույց է տալիս այդ գործողության երկար տևողությունը - «pendant longtemps»: «dépeupler» և բնագրի «devastate» բայերի համեմատությունը մատնանշում է այն էական տարբերությունը, որն իր հետ բերում է թարգմանության մեջ տեղ գտած իմաստափոխությունը. ֆրանսերեն թարգմանությունում գլխավոր շեշտը դրվում է մարդկանց մահվան վրա այն դեպքում, երբ բնագրում Պոն խոսում է երկրի կործանման մասին:

Մեկ այլ օրինակ ցուց է տալիս, թե ինչպես է Բողերը մարմնական, ֆիզիկական ներկայությունը մատնանշող համատեքստում աշխատում խուսափել այդ ֆիզիկականի մարմնավորումից, քանի որ նրա հոգուն և մտքին ավելի համահունչ է փիլիսոփայական և միստիկական համատեքստը. «Blood was its Avatar and its seal — the redness and the horror of blood» անգլերեն բնագիրը ֆրանսերեն թարգմանվել է այսպես՝ «Son avatar, c'était le sang, la rougeur et la hideur du sang».

Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ նկատում ենք, որ բացակայում է խարան, որոշմ բառը, և «նրա խարանը» բառակապակցության փոխարեն օգտագործված է «նրա մարմնավորումը»: Այս փոփոխությունը Բողերն արել է՝ կապված ամբողջ նախադասության և ավելի լայն՝ ամբողջ համատեքստի շեշտադրման տեղափոխության համար: «Avatar» բառը նշանակում է ինկարնացիա, մարմնավորում երկրի վրա ֆիզիկական, մարմնական տեսքով, իսկ կնիքը կամ որոշմը ավելի ուժգնացնում են ֆիզիկական ներկայության զգացումը և մահվան վրա ռեալ իշխանության գաղափարը:

Ինչ վերաբերում է «Արյան սարսափին» («the horror of blood»), այն թարգմանության մեջ վերափոխվում և դառնում է «այլանդակություն, անճոռնիություն» «la hideur»: Բողերի մոտ, եթե մարդկային մահը ներկայանում է որպես այլանդակություն, նողկանք և հենց դրանով է սարսափեցնում, ապա Պոյի մոտ բացակայում է մարմնական այլանդակության ենթատեքստը: Անգլերեն բնագրում դա ավելի շուտ կենդանի էակի սարսափն է մահվան հանդեպ: Պոյի մոտ մահը առաջին հերթին մարդկային գեղեցկության ոչնչացումն է: Նա սարսափելի վախենալու է, բայց ոչ այլանդակ, ինչպես Բողերի մոտ: Այստեղ անհրաժեշտ է ընդգծել, որ այլանդակ է հենց կենդանի էակի մահը, այլ ոչ թե մահվան վերացական գաղափարը կամ մահը՝ որպես անձնավորված, պերսոնիֆիկացված ուժ: Այդ մասին է վկայում նաև այն հանգամանքը, որ պատմվածքի ամենասկզբում՝ հիվանդության նկարագրության ժամանակ, Բողերը չի ցանկանում փոխանցել այն ենթատեքստը, որ նողկալին մահվան մարմնացումն է:

«The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men» Պոյի անգլերեն տեքստում՝ Բողերի թարգմանության մեջ, որոշ սեփական երանգավորում է ստանում.

—«Des tâches pourpres sur le corps, et spécialement sur le visage de la victime, la mettaient au ban de l'humanité, et lui fermaient tout secours et toute sympathie» :

Բնագրի մեջ ակնհայտ է, որ գործողն ինքը մահն է, կարմիր կետերը զոհի դեմքի վրա «ժանտախտի անեծքն է»: Բողերյան ֆրանսերեն թարգմանությունում բացակայում է այդ անեծքի աղբյուրը, քանի որ նրա թարգմանության մեջ այդ կարմիր կետերը ի հայտ են գալիս հիվանդության արդյունքում, և ոչ թե ինչ-որ պերսոնիֆիկացված չար ուժի գործողության արդյունքում, ինչպես դա երևում է Պոյի բնագրում:

Բնագրում բացակայում է «մարդկություն» բառը, որը կարևոր դեր է խաղում Բողերի թարգմանության մեջ: Իր վրա հիվանդության նշաններ կրող մարդը

օտարված է, քված մարդկային հասարակությունից և այլևս չի կարող ընդունվել մարդկանց կողմից: Իսկ Պոյի մոտ խոսքը գնում է ոչ թե մարդկային հասարակության մասին ընդհանրապես, այլ կոնկրետ այլ անձի մերձավորների, նրա հարազատ շրջապատի մասին: Այլ կերպ ասած, Պոն մասնավորեցնում է հարցը, մինչդեռ Բողերը խոսում է բացարձակ միայնակության, մերժվածության մասին: Սա մեզ հիշեցնում է այն դրվագը «Ջրհորը և ժամացույցի ճոճանակը» պատմվածքից, որտեղ Բողերը վերացրել էր թարգմանության մեջ բնագրի «դատավորներ» բառը՝ թողնելով հերոսին ամբողջապես միայնակ:

Միևնույն ժամանակ այս պատմվածքում սկսած այն պահից, երբ արքայազն Պրոսպերոն և նրա շքախումբը փակվում են ամրոցում, մենք կարող ենք հետևել, թե ինչպես է Բողերը դիմադրում արդեն այն պերսոնաֆիկացմանը, որը կարող է դիմակայել մահվան: Անգլերեն բնագրում՝

«There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the „Red Death"»,

Բողերի թարգմանությունում հնչում է այսպես՝

«Il y avait des bouffons, il y avait des improvisateurs, des danseurs, des musiciens, il y avait le beau sous toutes ses formes, il y avait le vin. En dedans, il y avait toutes ces belles choses et la sécurité. Au-dehors, la Mort Rouge».

Թեև բնագրին կհամապատասխաներ ոչ թե «le beau sous toutes ses formes»՝ գեղեցիկ իր բոլոր ձևերում /դրսևորումներում/, այլ «La Beauté»՝ գեղեցկություն: Բանն այն է, որ Էդգար Պոյի պատմվածքում «Beauty» (գեղեցկություն) բառը հակադրվում է «The Red Death» (կարմիր մահը) բառակապակցությանը: Ահա այդ հակադրությունն է, որ բացակայում է թարգմանության մեջ: Բողերի մոտ գեղեցկությունը անձնավորված չէ և հակադրված չէ մահին, ինչպես անգլերեն բնագրում: Սա բացատրվում է նրանով, որ Բողերը ուզում է ընդգծել գեղեցկության արհեստական լինելը: «toutes ces belles choses»՝ (այդ բոլոր գեղեցիկ իրերը) բառակապակցությունը թարգմանության մեջ կրկին վկայում է այն մասին, որ Բողերը չի ընդունում գեղեցկության բացարձականացումը: Բացի այդ, նման եղանակով Բողերը նաև ստեղծում է Կարմիր Մահվան առօրեականությունը: Անգլերեն բնագրի «բոլոր այդ գեղեցիկ իրերը», որոնք Պրոսպերոն իր հետ միասին փակում է ամրոցում, իր մեջ կրում է խորհրդավորի, ինչ-որ տեղ նաև առեղծվածային ենթատեքստ, մինչդեռ ֆրանսերեն թարգմանության մեջ առկա «գեղեցիկի բոլոր ձևերը», ավելի շուտ առօրեականությունը կրում է այն ժամանակ,

երբ Կարմիր Մահը այդ խորապատկերի վրա դառնում է ավելի վախեցնող և ավելի ձգողական:

Մի կարևոր հանգամանք պետք է ընդգծել Բողերի աշխարհընկալման և գեղագիտական հայեցակարգի մեջ. Ըստ Բողերի՝ մահը՝ որպես ուժ, գեղեցիկ է, սակայն այլանդակ և զգվելի է ներկայանում միայն մարմնի մահը. դա է կանխատեսված մարդուն, և Բողերի մոտ դա պատիժն է մարդկային մեղքերի համար: Այստեղ կրկին ի հայտ է գալիս Բողերի հակումը՝ կրոնական տեսանկյունից մոտենալ այս կամ այն սկզբունքային հարցին: Նման մոտեցումը ակնհայտ է նաև «the pestilence raged most furiously» անգլերեն բնագրում և «le fleau se vissait au-dehors avec le plus de rage»՝ ֆրանսերեն թարգմանության մեջ :

Երկակի մոտեցումը ակնհայտ է այս դրվագում. Մենք, եթե անգլերեն բնագրում կարդում ենք «ժանտախտն էր մոլեգնում», ապա բողերյան թարգմանության մեջ միանշանակ առկա է կրոնական երանգը (այդ բառակապակցությունը նա թարգմանել է «պատուհասն էր պատժում»):

Այսպիսով, ակնհայտ է, որ մահվան պոետականացումը Բողերի մոտ անխզելիորեն կապված է դրա կրոնականացման հետ, և այդ միտումը կարմիր թելով անցնում է նրա ողջ թարգմանության միջով: Այսպես, օրինակ՝ անգլերեն բնագրում յոթերորդ սև սենյակի(այսինքն մահվան սենյակի -L.L.) նկարագրության ժամանակ բացակայում է «մոգական» (magique) բառը (այն իր թարգմանության մեջ ավելացնում է Բողերը): Նույն կերպ, նկարագրելով Էբենյան ժամացույցի ձայնը, Բողերն ընտրում է «sourd» բառը, որը թարգմանվում է որպես «խուլ», այսինքն՝ «dull» (անգլերեն բառ է), սակայն «խուլ» իմաստը այս դեպքում միակը չէ. այն ավելի շուտ նշանակում է «միապաղաղ, տաղտկալի»: Այդ «խուլ» բառը իր մեջ որոշ չափով սպառնալիք է պարունակում, մինչդեռ «տաղտկալի» բառն ավելի շուտ հիշեցնում է մահվան «առօրեականություն»:

Այս տեքստում մենք կարող ենք տեսնել ևս մեկ օրինակ, որտեղ այս նույն գաղափարը տրված է մեկ այլ ժամանակի կտրվածքով՝ «after the lapse of sixty minutes, (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies), there came yet another chiming of the clock» — «et puis, après la fuite des soixante minutes qui comprennent les trois mille six cents secondes de l'heure disparue, arrivait une nouvelle sonnerie de la fatale horloge» :⁷⁹

/L.L./Իսկ հետո վաթսուն րոպե հետո, (որն իր մեջ պարունակում է երեք հազար վեց հարյուր վայրկյան անցած ժամ), գալիս է ճակատագրական պահը:

⁷⁹ Baudelaire, Ch.: Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, L'Herne, collection Confidences, 1994 — P.96

Այս հատվածի թարգմանության մեջ Բողլերը փոխում է «Ժամանակ, որը թռչում է» արտահայտությունը, որտեղ Ժամանակ բառը Պոյի կողմից մտածված գրված է մեծատառ պարզապես «անհետացող ժամանակ» բառակապակցությամբ, որտեղ «heure» բառը բառացիորեն թարգմանվում է «Ժամ»: Պոյի այս նովելում Մահը, Գեղեցկությունը և Ժամանակը այնքան կարևոր են, որ նրանք վերացական հասկացություններից դառնում են գլխավոր հերոսներ, որոնք հակադրված են մեկը մյուսին: Բողլերը այստեղ՝ իր թարգմանության մեջ, էապես փոխում է շեշտադրումները. նրա մոտ գլխավոր տեղը հատկացված է Մահվանը, որին պատկանում է նովելի ողջ ծավալային և իմաստային տարածքը:

Բողլերն այնքան հմտորեն է կատարել այդ շեշտափոխությունը, որ կարողացել է իր հիմնական գաղափարները ներկայացնել համապատասխան ստորադասման եղանակով: Նա դուրս չի մղել Պոյի նովելում առկա գեղեցկության գաղափարը և խորհուրդը, պարզապես մղել է դա երկրորդ պլան, երբ գեղեցկությունը ներկայանում է սուս գեղեցիկ իրերի տեսքով: Նույնը տեղի է ունենում Ժամանակ հասկացության հետ. Պոյի ընդհանրացնող, բացարձակ ժամանակի գաղափարը Բողլերի մոտ զգուշորեն վերածվում է անհետացող ժամեր հասկացության: Ճիշտ է, այստեղ այս երեք բառերի՝ որպես կատեգորիաների պատկերումը հստակ կապված չէ բողլերյան կրոնական հայացքների հետ, սակայն անուղղակի կերպով այդ երանգավորումները առկա են թարգմանության ենթատեքստում, երբ խոսքը հատկապես գնում է Մահվան և Ժամանակի մասին:

Պրոսպերոյի կազմակերպած պարահանդեսի տեսարանում ի հայտ է գալիս ևս մեկ կարևոր տարբերություն անգլերեն բնագրի և դրա ֆրանսերեն թարգմանության միջև: Դա արտահայտվում է առաջին հերթին խելագարության թեմային վերաբերող մոտեցման մեջ: Էդգար Պոն գործածում է «revel», «arabesque», «mad», «delirious fancies», «phantasm» բառերը: Այդ բառերի կարևորությունը մենք հետո տեսնում ենք բնագրի այդ հատվածին ավելի մանրակրկիտ ծանոթանալուց հետո: Այդ հատվածի ընդհանուր իմաստային համատեքստում այդ ամբողջ տեսարանը ներկայանում է որպես հիվանդ գիտակցության դրսևորում, զառանցանք, և Պոն մշտապես ընդգծում է այդ հանգամանքը՝ պահելով դա ընթերցողի ուշադրության կենտրոնում:

«The tastes of the duke were peculiar... There are some who would have thought him mad... There were much glare and glitter and piquancy and phantasm... There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions».

Այդ նույն տեսարանի նկարագրության մեջ ֆրանսերեն թարգմանությունում հիմնական շեշտը դրվում է ավելի շուտ այդ պարահանդեսի միստիկական,

մետաֆիզիկական եռության վրա: Խելագարության գաղափարը հայտնվում է այս դեպքում ստվերում. այն ավելի շուտ հիշեցնում է աբսուրդային և աղավաղված ֆիգուրներ, որպիսիք հաճախ ի հայտ են գալիս «սարսափելի» ֆանտազիաներում: Օրինաչափ է կրկին, որ Բողերը, հավատարիմ մնալով իր հակումներին և սկզբունքներին, խելագարության տարածքը, որն առկա է Պոյի բնագրում, կրկին փոխարինում է մահվան տարածքով - «dance macabre».

«C'était éblouissant, étincelant; il „ y avait du piquant et du fantastique... Il y avait des figures vraiment grotesques, absurdement équipées, incongrûment bâties; des fantaisies monstrueuses comme la folie; il y avait du beau, du licencieux, du bizarre en quantité, tant soit peu de terrible, et du dégoûtant à foison».⁸⁰

Բողերի մոտ ընդգծվում է այդ ամբողջ պատկերի աղավաղվածությունը, միստիկական սարսափը, բայց ոչ խելագարությունը այդ բառի բուն իմաստով, որն առկա է Պոյի նովելում: Բնագրի մեջ՝ մի փոքր ավելի ներքև, հետևյալ նախադասության մեջ կրկին հանդիպում ենք «մեղ» բառին («խելագար»)՝ «But from a certain: nameless awe with which the mad assumptions of the mummer had inspired the whole party»:

Պարահանդեսին մասնակցողներից մեկը հագել է Կարմիր Մահվան դիմակ և խոսելով նրա մասին՝ հեղինակը այդ դիմակը կրողին անվանում է «խելագարության հավակնություն»: Իսկ Բողերի մոտ «mad» բառը թարգմանված է ոչ թե որպես խելագար, այլ ավելի շուտ՝ «անիմաստ» («insensée»):

Նույն այդ նովելում կա ևս մեկ նմանօրինակ հատված՝ «It was then, however, that the Prince Prospero, maddening with rage and the shame of his own momentary cowardice, rushed hurriedly through the six chambers, while none followed him on account of a deadly terror that had seized upon'ail»: Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ դա հնչում է այսպես՝ «Ce fut alors, toutefois, que le prince Prospero, exaspéré par la rage et la honte de sa lâcheté d'une minute, s'élança précipitamment à travers les six chambres, où nul ne le suivit; car une terreur mortelle s'était emparée de tout le monde».⁸¹

/L.L./Յենց այդ ժամանակ արքայազն Պրոսպերոն կատաղությունից և իր վախկոտ լինելու ամոթից հուսահատված, արագ ներխուժեց դեպի վեց սենյակներ, բայց ոչ ոք չգնաց նրա հետևից, քանի որ մի մահացու սարսափ էր տիրել բոլորին:

Այս հատվածում՝ անգլերեն բնագրում՝ «maddening with rage» կապակցության մեջ, որտեղ maddening բառը կրկին հիմնված է «mad» բառի վրա, այդ

⁸⁰ Baudelaire, Ch.: Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, L'Herne, collection Confidences, 1994 — P.104

⁸¹ Baudelaire, Ch.: Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, L'Herne, collection Confidences, 1994 — P.106.

կապակցությունը բառացի թարգմանվում է «կատաղությունից խելագարվող», իսկ բողեբյան թարգմանության մեջ մենք գտնում ենք «exaspéré» բառը, որն ավելի ճիշտ կլինի թարգմանել որպես «շատ դաժանացած, հուսահատության հասցված», և ոչ թե «affolé», ինչպես կարելի էր սպասել, քանի որ հենց այս բառն է, որ համապատասխանում է անգլերեն բնագրին և նշանակում «խելագարվող»:

Այսպիսով, ինչպես վերը նշված հատվածում, այնպես էլ դրան նախորդող դրվագում մենք տեսնում ենք, որ Բողեբը հետևողականորեն խուսափում է խելագարության թեմայից, փոխարինում այդ բառը և հասկացությունը իմաստով մոտ որևէ այլ բառերով: Այս միտումը ի հայտ է գալիս նաև նովելի մեկ այլ հատվածում, որտեղ Էդգար Պոն նկարագրում է «այն մեկին, ով թաքնված է մահվան դիմակի տակ»: Այստեղ մենք գտնում ենք բավականին էական տարածայնություն. անգլերեն բնագրում կարդում ենք.

«...gasped in unutterable horror at finding the grave- cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form».

Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ Բողեբը տալիս է այս տարբերակը.

— «ils se sentirent suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils avaient empoigné avec une si violente énergie, ne logeait aucune forme humaine».⁸²

/Լ. Լ./Այդ անանուն սարսափից նրանք շնչահեղձ եղան, տեսնելով որ սավանի և անկենդան դիմակի տակ չկար մարդկային ոչ մի ձև, որին այդքան մեծ եռանդով հափշտակել էին:

Մենք տեսնում ենք, որ անգլերեն բնագրում՝ դիմակի և սավանի տակ, չկար ոչ մի «շոշափելի կերպար», այսինքն՝ դա ընդամենը դատարկություն էր. ո՛չ մի մարդ, ո՛չ մի առարկա և ո՛չ էլ որևէ մի այնպիսի բան, ինչին կարելի էր ձեռք տալ, այսինքն՝ ոչինչ, ձևի բացակայություն: Մեկնաբանելով Պոյի այլաբանությունը՝ կարող ենք ասել, որ ամերիկացի հեղինակի համար մահը ոչինչ է, դատարկություն:

Բողեբի թարգմանության մեջ այդ բառակապակցությունը թարգմանվում է հետևյալ կերպ՝ նրանք չհայտնաբերեցին «մարդկային ձև (բան)». սա չի բացառում ո՛չ մարդկային և ո՛չ էլ առարկայական ինչ որ բանի առկայություն այդ դիմակի և սավանի տակ: Այսինքն՝ Բողեբի մոտ մահի հասկացողությունը կրկին միստիկական երանգավորում է ստացել: Դա ինչ-որ ներկա մի բան է, բայց խորհրդավոր և անճանաչելի: Մահվան թեման, ինչպես և կարելի էր ենթադրել նովելի վերնագրից,

⁸² Baudelaire, Ch. : Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, L'Herne, collection Confidences, 1994 — P.112

անցնում է ամբողջ ստեղծագործության միջով և ամփոփվում եզրափակիչ նախադասության մեջ.

Անգլերեն բնագիր՝

«And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over ail» :

Ֆրանսերեն թարգմանությունը՝

«Et les Ténèbres, et la Ruine, et la Mort rouge établirent sur toutes choses leur empire illimité» :

Այստեղ անգլերեն բնագրի «decay» բառը թարգմանվում է առաջին հերթին որպես օրգանական հյուսվածքի «փտում, նեխում» և նոր իր վերջին իմաստներից մեկում կարող է թարգմանվել որպես «կործանում»: Իսկ բողլերյան թարգմանության ֆրանսերեն «Ruine» բառը, հակառակը, չունի օրգանական նյութի «նեխման» նշանակություն և առաջին հերթին նշանակում է «կործանում, փլուզում»: Սա կարող է վերաբերել միայն անշունչ առարկաներին, շենքերին: Այսպիսով, ֆիզիոլոգիական մոտեցումը, որն առկա է Պոյի նովելում, Բողլերը Մահը նկարագրելիս տեղափոխում է այն փիլիսոփայական և խորհրդանշական հարթություն:

Էլ ավելի հստակ է երևում Բողլերի՝ որպես թարգմանչի մոտեցումը կյանքի ու մահվան, հոգու, խելագարության թեմաներին, նրա՝ Պոյի «Աշերների տան անկումը» պատմվածքի թարգմանության մեջ:

Ինչպես կտեսնենք, այստեղ, ինչպես և «Կարմիր Մահվան դիմակը» նովելում, խելագարության թեման փոխարինվում է հոգու թափառումների, դեգերումների թեմայով, երբ հոգին մահվան այն կողմում իր համար հանգրվան է փնտրում:

Այս ստեղծագործության սկիզբը արդեն խոսում է ոչ միայն դրա բովանդակային եության, այլև գաղափարական ուղղվածության մասին:

Անգլերեն բնագիր՝

«During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens. I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher». /

Բողլերի ֆրանսերեն թարգմանությունը՝

«Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de

pays singulièrement lugubre et, enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher»⁸³

Պոյի բնագիր տեքստի այս հատվածի բառացի թարգմանությունը հետևյալն է. «Տարվա աշնանային տաղտկալի, մութ ու լուռ օրվա ընթացքում, երբ ամպերը ճնշող կերպով կախ էին ընկել երկնքից, ես միայնակ գնում էի մի մռայլ գյուղական ճանապարհով՝ ձիու վրա նստած, և, վերջապես, Աշերների մելանքոլիկ Տան մոտ բացահայտեցի ինքս ինձ՝ իրիկվա ստվերների վեր ելնելուն պես»:

Համեմատենք սա Բողլերի թարգմանության հետ: Ֆրանսերեն տարբերակը թարգմանաբար հնչում է այսպես՝ «Ամբողջ աշնանային օրվա ընթացքում, երբ ձյուրի գույն ունեցող մռայլ ու լուռ օրվա ծանր ամպերը ցած էին կախված երկնքից, ես ձիով միայնակ հատում էի երկրամասի ձգված տարածքը՝ հիմնականում մռայլ, և վերջապես իրիկվա ստվերները, երբ մոտեցան, հայտնվեցի Աշերների մելանքոլիկ տան մոտ»:

Բողլերի մոտ աչքի է ընկնում օրվա մթության ընդգծումը. նա համեմատում է այն ձյուրի գույնի հետ: Այդ բառը ֆրանսերենում այդքան հաճախ չի կիրառվում, որքան բնագրի միջի «տաղտկալի» բառը, բացի այդ այն հաճախ հայնվում է իմաստային այլ հարթության վրա:

«Խուլ» բառը Բողլերի մոտ ասես ստիպում է հիշել խուլ մարդկանց մասին, իսկ բնագրի մեջ եղած բառի թարգմանությունը «անձայն» է, սակայն «խուլ» հասկացության համար անգլերենում գոյություն ունի «numb» բառը:

Բողլերը իր թարգմանության մեջ կիրառում է «երկինք» բառը և դրանով իսկ մեղմացնում է, հարթեցնում Պոյի բնագրի «երկնականար» բառը, որը շատ դեպքերում մոտ է անգլերեն «դրախտ» բառին: «Երկրամասի ձգված տարածքը» արտահայտությունը Բողլերի մոտ հնչում է ավելի վերացական և ավելի անորոշ ու թույլ է տալիս միայն պատկերացնել մի ճանապարհ, որը անվերջ ձգվում է, անվերջ երկարում, և այդ երկար ու ձիգ ճանապարհով միայնակ անցնում է մի հեծյալ:

Անգլերեն բնագրում Պոն ընդգծում է «գյուղական ճանապարհ», և դա այդ համատեքստում ունի իր հատուկ գործառույթը. «երկնականար» բառի հեգնական, վերամբարձ իմաստը միտումնավոր է դրված հեղինակի կողմից, որպեսզի ստեղծվի մի սուր հակադրություն, կոնտրաստ՝ գյուղական մութ ու մռայլ ճանապարհի և «երկնականար» պոետական գեղեցիկ հասկացության հետ:

Դրա հետ կապված՝ փորձենք հետևել երկու հեղինակների խոսքի գաղափարական ուղղվածությունը: Պոն, իր բնագրում օգտագործելով «անձայն օր»

⁸³ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p.87

կապակցությունը, նպատակ ունի ընդգծել այն սկզբունքային պահը, որ բնությունը այդ հեծյալի համար ներկայանում է որպես ապանձնավորված և մեռած, այն ավելի շուտ վերափոխվում է դեկորացիայի, խորապատկերի, և հեղինակը ցույց է տալիս դրա արհեստականությունը: Բողերի տեքստում այդ տաղտկությունը և ամբողջ «տաղտկալի օրը» արդեն միանշանակ ցույց են տալիս անձնավորված մոտեցում, որտեղ բնությունը արդեն չեզոք դիրքից չի ներկայացվում, այլ կապվում է կոնկրետ մարդու զգայարանի հետ:

Այս նույն հատվածում բնագրի մեջ նկարագրվում է տարվա անկումնային շրջանը՝ աշունը և դրա կողքին ընդգծվում է օրվա «անկումը»՝ երեկոն, դրան է գումարվում նաև միստիկական տարրը՝ ճնշող ամպերը միստիկական երկնակամարում: Եվ այս ամենին գումարվում է մարդու միայնությունը: Թեև Բողերը իր թարգմանության մեջ պահպանել է հիմնական առանցքային բոլոր մոտիվները, այդուհանդերձ, բանալի-բառերի կիրառումը նրա մոտ երբեմն փոփոխվում են: Սա կապված է ոչ այն բանի հետ, որ Բողերը ճիշտ չի թարգմանում այս կամ այն բառն ու կապակցությունը. նա բավականին լավ է տիրապետում անգլերենին՝ ճշգրիտ համարժեքները գտնելու համար: Սակայն մենք չպետք է մոռանանք, որ իր բոլոր թարգմանություններում Բողերը հենվում է սեփական աշխարհընկալման և սեփական գեղագիտական արժեհամակարգի վրա:

Լինելով սիմվոլիզմի նախակարապետներից մեկը՝ նա այդպիսին է ուզում դարձնել նաև Էդգար Պոյին: Նա հմուտ կերպով փորձում է միահյուսել Պոյի միստիցիզմը խորհրդապաշտության հետ: Դա հաճախ նրան հաջողվում է նաև այն պատճառով, որ Պոյի տեքստերում, իրոք, միշտ առկա է խորհրդապաշտական տարրը: Ճիշտ է, դա երբեմն վերափոխվում է մի առեղծվածային ենթատեքստի կամ մի անբացատրելի խորհրդի, քանի որ գաղտնիությունը, խորհրդավորությունը և անորոշությունը Պոյի պոետիկայի կարևոր բաղադրիչներից են:

Կոնկրետ այս տեքստում նման համադրությունը Բողերի կողմից ներկայացվում է նույնարմատ բառերի միջոցով. աշնանային տաղտկալի օրվա երկարաձգվածությունը ընդգծելու համար Բողերը կիրառում է «journée» (ճամփորդություն) բառը՝ ի հակադրություն «jour» (օր) բառի, որը իր իմաստային ենթատեքստում ենթադրում է երկար, հոգսերով լի աշխատանքային օր:

Դրա կողքին Բողերը որպես մռայլ կանխազգացում ակնարկում է մահվան մասին (ձյուրի գույնի օր, մռայլ ու խուլ; պատմող անձի գլխավերևում խտանում են մռայլ ու ծանր ամպերը): Երկնքից ճնշող ծանր այդ ամպերը մյուս կողմից Բողերի մոտ խորհրդանշում են մեղքը: Եվ վերջապես մարդկային հոգու միայնությունը, նրա

մոռացված և օտարված լինելն է խորհրդանշում այդ երկար ճանապարհով միայնակ անցնելը:

Այլ կերպ ասած, ստեղծագործության առաջին իսկ նախադասության թարգմանության մեջ խտացվում է այդ ծանր ճամփորդության մթնոլորտը, որը երկրային մթության (մթնշաղի) մեջ ծանրանում է մարդկային հոգու մեղքերով: Այս նախադասությունը Բողլերի մոտ շատ հղկված է և ինչ-որ տեղ կատարում է ծրագրային դեր, քանի որ այս պատմվածքի ամբողջ ընթացքում նա հետևողականորեն և աստիճանաբար բացահայտում է և հիմնավորում այդ պատկերը:

Իսկ Պոյի բնագրի մեջ մենք տեսնում ենք երկար ու մռայլ օրվանից հոգնած մի մարդու, ում գիտակցությունը այդ հոգնածության և օրվա մռայլության պատճառով ենթակա է վախերի և վատ կանխագագումների:

Նկարագրված տեսարանին պատմվածքի մեջ անմիջապես հաջորդում է այն զգացումների նկարագրությունը, որոնք ապրում է առաջին դեմքով պատմողը՝ առաջին հայացք նետելով Աշերների տան վրա: Անգլերեն բնագրի մեջ կարդում ենք. «a sense of insufferable gloom», որը ֆրանսերեն թարգմանության մեջ այսպես է տրված «un sentiment d'insupportable tristesse»: Այսինքն՝ եթե Պոյի մոտ հերոսի զգացումը արտահայտում է «անտանելի թախծի զգացում», ապա Բողլերի մոտ դա փոխարինվում է «անտանելի տխրության զգացում»-ով:

Սրա հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է նաև ընդգծել տարբերությունը «sense» և «sentiment» բառերի միջև. անգլերեն բառը միաժամանակ վերաբերում է և՛ ֆիզիկական զգացումներին, և՛ բանականության ոլորտին: Այն ավելի հաճախ գործածվում է «առողջ բանականություն» կապակցության տեսքով: Մինչդեռ ֆրանսերեն բառը կապված է զգացմունքների, ապրումների հետ:

Պատմվածքի ընդհանուր մռայլ և անկանխատեսելի մթնոլորտը ներկայացնելու համար Պոն կիրառում է իր ամբողջ զինանոցն ու կարողանում սեղմ բառերով և տպավորիչ ու ազդեցիկ պատկերներով ընթերցողին փոխանցել այդ ընդհանուր լարող իրավիճակը: Բողլերն իր հերթին փորձում է բնագրի մթնոլորտը պահպանելով հաղորդել դրան որոշ ռոմանտիկ կամ խորհրդապաշտական տարր:

Այսպես՝ անգլերեն բնագրի «Pervaded my spirit» արտահայտությունը ֆրանսերեն թարգմանությունում հնչում է՝ «Pénétra mon âme»: Այսինքն՝ եթե Պոյի մոտ բնագրում ասվում է «համակեց իմ հոգին», ապա բողլերյան թարգմանության մեջ դա դարձել է «խոցեց իմ հոգին»: Ինչպես տեսնում ենք, սկզբունքային տարբերության մտածված գիծը, որը պատմվածքի առաջին իսկ նախադասությունից սկիզբ էր դրել Բողլերը, շարունակում է անշեղորեն հավատարիմ մնալ այս

սկզբունքին: Բողլերը խոսում է հոգու փորձի, նրա կերպարանափոխության մասին, իսկ Պոյի բնագրում խոսքը գնում է բանականության, ոգու մասին: Ֆրանսերենով թարգմանելիս այս բառին կհամապատասխաներ «esprit»-ը:

Բնագրի և թարգմանության միջև «ծրագրավորված» տարբերությունների էության բացահայտմանը կարող է նպաստել նաև պատմվածքի հետևյալ դրվագը.

The feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.

Բնագրի մեր բառացի թարգմանությունը հետևյալն է՝ «Չգացումը չէր թուլացել որևէ կիսահաճելի զգացմունքի միջոցով, այն պատճառով, որ դրանք պոետական էին, զգացումներ, որոնց միջոցով բանականությունը սովորաբար ընդունում է անգամ ամենադաժան բնական պատկերներ՝ լքվածություն և սարսափ»:

Բողլերի թարգմանության մեջ այս դրվագը տրված է հետևյալ կերպ՝

«Cette tristesse n'était nullement tempérée par une parcelle de ce sentiment dont l'essence poétique fait presque une volupté, et dont l'âme est généralement saisie en face des images naturelles les plus sombres de la désolation et de la».⁸⁴

Սրա հայերեն բառացի թարգմանությունը կհնչի այսպես՝ «Այդ թախիծը չէր մեղմացվել անգամ այն զգացումի մասնիկով, որի պոետական էությունը գրեթե ստիպում է հեշտասիրության զգացում ապրել, և որը գերում է մեր հոգին՝ բնության լքվածության և սարսափի մռայլ պատկերների դիմաց»:

Ինչպես երևում է, Բողլերի մոտ կրկին առկա է գեղեցկության ու սասափի թեմաների համադրման և հակադրման սկզբունքը: Այստեղ, թերևս, խոսքը ավելի շուտ այլանդակ գեղեցկության մասին է, այսինքն՝ դեկադանսի հիմնական թեմաներից մեկի մասին: Մինչդեռ Էդգար Պոյի մոտ այս դրվագում առաջնային է արվեստի թեման, որը խանգարում է սարսափելի իրականության առողջ ընկալմանը:

Այդ լարվածությունը պահպանվում է նաև դրան հաջորդող դրվագում.

«I looked upon the scene before me./ Je regardais le tableau placé devant moi».

Բնագրի «Ես նայում էի իմ առջևի տեսարանին» նախադասությունը համապատասխանում է թարգմանության «Ես նայում էի այն պատկերին, որը գտնվում էր իմ առջև» նախադասությանը: Բողլերի թարգմանության մեջ այդ պատկերը կարծես ստանում է ինչ-որ «արտաքին կամքի» երանգ, քանի որ այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ այդ նկարը, այդ պատկերը ինչ-որ մեկի կողմից է

⁸⁴ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p.91

դրվել: Այդ իսկ պատճառով Բոդլերը միտումնավոր բայը դնում է կրավորական սեռով:

Իսկ Պոյի մոտ այդ դրվագը ունի փոքր- ինչ այլ խորհուրդ. այն ավելի շուտ հուշում է տեղի ունեցողի թատերականության, արհեստականության մոտիվը, որն ինչ-որ տեղ խանգարում է առողջ բանականությանը:

Բացի այդ, Բոդլերի մոտ ակնհայտ է բնապատկերի կենդանացում, շնչավորում. անգլերեն բնագրի «the bleak walls»՝ «սառը (մերկ, մռայլ, դաժան) պատերը» ֆրանսերեն թարգմանության մեջ դառնում են «les murs qui avaient froid»՝ «պատեր, որոնք սառն են»: Նույնը տեսնում ենք, երբ խոսքը պատուհանների մասին է. Պոյի բնագրի «the vacant eye-like windows»՝ «Դատարկ աչքերի նման պատուհաններ» արտահայտությունը ֆրանսերեն թարգմանությունում կարդում ենք «les fenêtres semblables à des yeux distraits»՝ «Պատուհաններ, որոնք նման են ցրված աչքերի»: Այս թարգմանության արդյունքում մենք կարող ենք ոչ միայն պարզապես զգալ քնարական հերոսի լքվածությունը և միայնակությունը, նրա ներքին «ամայությունը» (քանի որ բնագրի մեջ «դատարկ, ազատ» հասկացությունները իրենց իմաստով հակադրված են բանականության աշխատանքին, իմաստալիությանը), այլև զգալ աշխարհի խորհրդավորությունը, մի աշխարհի, որն ապրում է իր տարօրինակ և օտարված կյանքով: Այլ կերպ ասած՝ տվյալ նկարագրության մեջ այս ամենից բացի զգացվում է նաև կյանքի խորհրդավորության ձգողական ուժը:

Սակայն ինչպես Պոյի բնագրում, այնպես էլ Բոդլերի թարգմանության մեջ ընդգծվում է մի կարևոր հանգամանք. հետաքրքրությունը խորհրդավորության ու գաղտնիքի հանդեպ այստեղ ներկայացվում է որպես մեղանչում, մեղսավորություն: «A son navrant retour à la vie journalière, à l'horrible et lente retraite du voile» — «the bitter lapse into everyday life — the hideous dropping off of the veil».⁸⁵

Ինչպես տեսնում ենք, երկու դեպքում էլ արտահայտվում է միևնույն իմաստը, այսինքն՝ Բոդլերը այստեղ իր կողմից ոչինչ չի «հավելել» և չի փոփոխել: Երկու տարբերակներն էլ կարող են թարգմանվել այսպես՝ «ցավալի վերադարձը դեպի առօրյա կյանք» կամ «առօրյա կյանքի ամենադառը սխալը (մեղքը)»: Ահա այսպիսի զգացմունքներ են արթնացնում այս Տունը և նրա շրջակա բնապատկերները: Սա կարելի է համեմատել կյանքից հոգնած մի մարդու զգացումի հետ, ով ստիպված է վերադառնալ դեպի կյանքի տաղտուկը:

Եթե բնագրում մենք տեսնում ենք մի բառ, որը ենթատեքստում ընկալվում է և՛ որպես «մեղք», և՛ որպես «սխալ», ապա թարգմանության մեջ Բոդլերը հենց սկզբում

⁸⁵ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p 119

Է կիրառում այդ բառը, սակայն առօրյա փոքր մեղանշումները այդ համատեքստում հնչում են հեզնական երանգով:

Գիտակցության մթազնման՝ որպես մեղսավոր վիճակի մասին Է վկայում պատմվածքի հետևյալ հատվածը.

«There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart — an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime».

«Սիրտը սառեց և կանգ առավ, այն համակվեց սրտխառնուքի զգացումով, մտքի քավությունն չստացած ձանձրությամբ, որին երևակայության ոչ մի խիստ հրաման չի դրդի դեպի ինչ-որ մի վեհ բան»: Ֆրանսերեն թարգմանությունում կարդում ենք.

«C'était une glace au coeur, un abattement, un malaise, une irrémédiable tristesse de pensée qu'aucun aiguillon de l'imagination ne pouvait raviver ni pousser au grand».

«Դա սառույց էր սրտի մեջ, փլուզում, հիվանդություն, մտքի անուղղելի թախիծ, որին երևակայության ոչ մի սլաք չի կարող կենդանացնել կամ դրդել դեպի վեհը»: Ինչպես տեսնում ենք, բնագրի մեջ գիտակցության, մտքի մթազնումը ներկայացվում է որպես մեղսավոր վիճակ, որը հերքում է քավության հնարավորությունը: Այս առումով միանգամայն օրինաչափ է, որ տվյալ հատվածի թարգմանության մեջ Բողլերի մոտ ի հայտ են գալիս անկումի և հիվանդագին թախիծի մոտիվներ: Սրանք նույնպես բնորոշ են դեկադանսի գրականությանը, բայց և ինչ-որ չափով կրում են իրենց վրա նաև խորհրդապաշտության գրականության բնորոշ գծեր:

Այս թարգմանության մեջ Բողլերը ընդհանուր առմամբ բերում է իր հերոսին այն մտքին, որ գոյություն ունի կյանքի ստվերային կողմ, որը, սակայն, հաճախ թաքնված է, որպեսզի հոգին պահպանի ցավից: Իսկ Էդգար Պոն, հակառակը, անվանում է այդ ֆանտազիաները «երևակայության քմահաճություն», որոնց հետ պետք է պայքարել բանականության ուժով:

Պատմվածքի հետագա ընթացքը և դրա ֆրանսերեն թարգմանությունը գնում են տարբեր ուղղություններով: Պոյի մոտ, ինչպես արդեն նշվեց, դա գիտակցության մթազնումն է զգացմունքների կողմից, դա սարսափն է, անորոշությունը և միստիկան: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրը ունի իր ենթատեքստը և իր երանգավորումը. տաղտկությունը մտքի մթազնումն է զգացումների կողմից, անկումը՝ թմրադեղային վիճակի արտացոլում, սառնությունը՝ բանականության մահ: Բողլերի մոտ հոգին սուզվում է մահվան մեջ, և այդ գործընթացում գիտակցվում է, որ կյանքը դառնում է դիափոշի: Բայց թմրադեղային արբեցողությունը ճանապարհ է դեպի մեկ այլ իրականություն, դա արվեստն է, գեղեցիկը և սարսափելին:

Ակնհայտ է, որ Պոյի մոտ ծավալվող տեսարանը ավելի շատ հոգեբանական է, մինչդեռ Բողերի մոտ այն համաձայնեցվում է դեկադանսի սկզբունքների հետ: Պոյի հերոսը շատ ավելի ռացիոնալ է, քան ռոմանտիկ: Ինչ վերաբերում է Բողերի հերոսին, դա սիմվոլիզմի համար բնորոշ կերպար է՝ թափառական, կորուսյալ հոգի, ով կապ ունի կյանքի ստվերային կողմի՝ մահվան ու դժոխքի հետ:

Այսպիսով, Բողերն իր 9 թարգմանություններում ուժգնացնում է Պոյի պատմվածքների փիլիսոփայական հնչողությունը և ավելացնում իրեն բնորոշ դեկադենտական ընկալման որոշ փիլիսոփայական երանգներ:

Բողերը գրում է. «Պոն նյարդերի գրող է և լավագույնը, ում ես գիտեմ: Նրա ցանկացած պատմվածքը հենց մուտքից գրավում է պտտահողմի նման, նրա հանդիսավորությունը ապշեցնում է և ստիպում է մտքին զգոն լինել»: Հոգվածում նա Պոյին կանգնեցնում է երկու ուրիշ մեծ ռոմանտիկների՝ Դելակրուայի և Վագների կողքին: Վերջինիս հետ Պոյին համեմատել է նաև Թոմաս Մանը: Այս համադրումը ընդլայնում է պատկերացումները Պոյի մասին, օգնում է նրա մեջ որոշ բաներ տեսնել մեզ համար ոչ սովորական լույսի տակ:

Բոլոր դեպքերում հզոր Վագների հետ ներքին հարազատությունը ակամա թելադրում է նաև դիտել Պոյի գեղարվեստական տաղանդը, պատկերացնել ավելի առնական, խռովահույզ, քան նա համարվել է ավանդաբար: Էդգար Պոյին և Վագներին մոտեցնում է այն գաղափարի ըմբռնողության ընդհանրությունը, ըստ որի մարդկային հոգու շատ խորը գաղտնիքներ, նրա բնավորության թաքնված հատկանիշներ, ինչպես և ներքին կյանքի շատ գաղտնի մեխանիզմների ու շարժիչների գործողություններ ցայտուն դրսևորվում են, «իրենց մատնում են» գլխավորապես ճգնաժամային իրադրություններում, հոգեկան հուզմունքի, հուսահատության և ընկճվածության պահին, որն ավելի ուշ հաստատվեց հոգեթերապիայի և հոգեբանության տվյալներով:

Այսպիսով, Պոյի ստեղծագործությունների թարգմանության հետ մեկտեղ Բողերը՝ ուսումնասիրում է ամերիկացի գրողի գեղարվեստական աշխարհը, գեղագիտական սկզբունքները և պոետիկայի առանձնահատկությունները:

Բողերի մոտ՝ որպես թարգմանչի, առաջանում է խնդիր նույնական թարգմանության և բնագրի ճիշտ իմաստի վերարտադրման միջև: Բողերը քաջ գիտակցում է, որ թեև նույնական թարգմանությունը շատ կարևոր է, սակայն, միևնույն ժամանակ, նա նաև հասկանում է, որ յուրաքանչյուր թարգմանություն առաջին հերթին ենթադրում է թարգմանվող տեքստի գաղափարական բովանդակության ճշգրիտ վերարտադրություն: Իսկ տվյալ դեպքում խոսքը գնում է

ոչ միայն բնագրի ճիշտ թարգմանության, այլև դրա՝ մշակութային մի հարթությունից մյուսը տեղափոխման մասին:

Մենք տեսանք, որ թեև Բողերը իր թարգմանությունների մեջ, որպես կանոն, պահպանել է հիմնական առանցքային բոլոր մոտիվները, այդուհանդերձ, բանալի-բառերի գործածումը նրա մոտ երբեմն փոփոխվում են՝ կապված իր առջև դրված խնդիրների հետ: Մենք համոզվում ենք, որ Բողերը բավականին լավ է տիրապետում անգլերենին՝ ճշգրիտ համարժեքները գտնելու համար, բայց դրա հետ մեկտեղ՝ ուսումնասիրելով Բողերի գեղարվեստական-գեղագիտական համակարգը, ինչպես նաև նրա թարգմանչական սկզբունքները, գալիս ենք այն եզրահանգման, որ իր բոլոր թարգմանություններում Բողերը հենվում է սեփական աշխարհընկալման և սեփական գեղագիտական արժեհամակարգի վրա:

Գլուխ երրորդ

Էդգար Պոն Բողերի և ֆրանսիական գրական քննադատության մեջ

Էդգար Պոյի ստեղծագործությունների թարգմանության հետ մեկտեղ Բողերը՝ որպես բանաստեղծ և որպես քննադատ, տեսականորեն ուսումնասիրում է Պոյի գեղարվեստական աշխարհը, գեղագիտական սկզբունքները և պոետիկայի առանձնահատկությունները: Իր՝ ամերիկացի գրողին նվիրված տեսական և քննադատական գործերում Բողերը հետազոտում է ամեն ինչ՝ կապված Պոյի կյանքի ու ստեղծագործության հետ:

«Էդգար Ալան Պոն հյուսիսամերիկյան պոետ» աշխատանքի մեջ Բողերը հենց սկզբից նախանշում է իր աշխատանքի ուղղվածությունը.

«Գրական ասպարեզում հաճախ հանդիպում են մարդիկ, որոնց ճակատին կարծես գրված է խորհրդավոր «դժբախտություն» բառը: ...Ինչ ասես որ չէր անում Յոֆմանը ճակատագիրը զինաթափ անելու համար: Ինչեր ասես չէր ձեռնարկում Բալզակը, որպեսզի երջանիկ դարձնի բախտը»:⁸⁶ Բողերը նշում է, որ երբ այդ երկու գրողները ի վերջո դուրս եկան այդ տառապանքների շղթաներից և հասան իրենց համար բաղձի նպատակներին, երկուսն էլ շատ շուտով ծանր հիվանդության արդյունքում մահացան:

Բողերը խոսում է այն քննադատների մասին, որոնք ոչ միայն անտաղանդ էին, այլև երեսպաշտ և առիթը բաց չէին թողնում վիրավորելու Պոյին, իսկ նրա մահից հետո բարոյախոսական ճառեր էին կարդում՝ նրա դիակի առջև կանգնած: «Յատկապես մեծ ջանքեր էր թափում պարոն Ռուֆուս Գրիգվուդը, ով, ըստ Ջորջ Գրեհեմի խարազանող բառի, դրանով իսկ գործեց անմահ ստորություն»:

Բողերը նշում է, որ Պոն կանխազգում էր իր վաղաժամ մահը և կտակի մեջ Գրիգվուդին և Վիլիսին վստահեց կարգի բերել իր գեղարվեստական գործերը, գրել իր կենսագրությունը և վերականգնել նրա բարի անունը: Արդյունքում պարոն Գրիգվուդը «շատ երկար ու հանգամանորեն պատվագրկում էր ընկերոջը իր հրեշավոր, չար և գռեհիկ հողվածի մեջ, որը որպես նախաբան դրվեց Պոյի ստեղծագործությունների հետմահու հրատարակության սկզբում» (27):

Բայց դրա կողքին Բողերը չի կարող չհիշատակել քննադատ Վիլիսի վեհաբարո պահվածքը. «Ինչ վերաբերում է պարոն Վիլիսին, նա, հակառակը, ապացուցեց, որ

⁸⁶ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.3, p.1

պարկեշտությունը և բարյացակամությունը միշտ գնում են՝ ձեռք ձեռքի տված իսկական բանականության հետ, և որ բարեգթությունը մեր եղբայրակիցների նկատմամբ ոչ միայն բարոյական պարտք է, այլև ճաշակի հրամայական»:⁸⁷

Բողերը, խոսելով Պոյի ազնվական ծագման մասին, նշում է, որ վերջինիս հայրենիքի մեծ դժբախտությունն այն է, որ այնտեղ չկա ազնվատոհմ արիստոկրատիա: Բողերը այսպիսի մեջբերում է անում Պոյից. «Ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ արիստոկրատիա չունեցող ժողովրդի մոտ գեղեցիկի պաշտամունքը դատապարտված է այլասերման և մահվան»:⁸⁸

Ըստ Բողերի՝ Պոյի ստեղծագործությունը հասկանալու համար պետք է «հասկանալ» նրա կյանքը, որն իրենից ներկայացնում է մի «ցավալի ողբերգություն»: Բողերը գրում է. «...Մեր կողմից հավաքված փաստաթղթերը, որոնք աղբյուր ծառայեցին այս հոդվածի համար, մեր մեջ առաջացրին այն համոզմունքը, որ Միացյալ Նահանգները մի մեծ թակարդ էր Էդգար Պոյի համար, և նա իր ողջ կյանքի ընթացքում գործադրեց բոլոր հնարավոր ջանքերը, որպեսզի դուրս գա այդ ատելի մթնոլորտից»:⁸⁹

Էդգար Պոյի ստեղծած կերպարներն ու մտքերը էականորեն տարբերվում են ամերիկյան գրականության ստեղծագործություններից: «Հայրենակիցները գրեթե չեն ընդունում նրան որպես ամերիկացի, մինչդեռ հաստատ կարելի է ասել, որ նա անգլիացի չէ»:⁹⁰

Այս և մի շարք այլ տեսական գործերում ու հոդվածներում Բողերը բաց չի թողնում առիթը՝ հիշեցնելու, որ Էդգար Պոյի բոլոր պատմվածքները ունեն կենսագրական բնույթ, և որ նրա ստեղծագործություններում միշտ արտացոլվում է նա ինքը: Համեմատություն անցկացնելով գրողի գեղարվեստական ստեղծագործությունների լարված ու ճնշող ընդհանուր մթնոլորտի հետ՝ Բողերը գալիս է հետևյալ եզրահանգման. «Էդգար Պոն գրում է այնպիսի ոգով, կարծես նա չէր տարել դժվար տարիների ծանրությունը՝ հիվանդագին, դժբախտ և լքված մանկություն, վախի տհաճ զգացումներ, ընկերների թշնամանք, մի խոսքով՝ պատանեկան տարիների բոլոր տանջալից տառապանքները»:⁹¹

Էդգար Պոն իր ատենախոսության համար ընտրեց մի այնպիսի թեմա, որը միշտ խոր հետաքրքրություն է ներկայացնում, և որի մասին մեզ մոտ շատ խոսք ու

⁸⁷ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. Paris, 1926. Vol.4, p1

⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 2

⁸⁹ Նույն տեղում

⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 4

⁹¹ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. Paris, 1926. Vol.4, p 8

գրույցներ են եղել: Նա հայտարարեց, որ խոսելու է *պոեզիայի աղբյուրների* մասին: Արդեն վաղուց Միացյալ Նահանգներում զարգացել է առևտրական ոգին՝ շահն ու օգուտը: Բողերը նշում է, որ այդ հոսանքը «ուզում է իր հետևից տանել նաև պոեզիան, ինչպես տարել է միացյալ ամեն ինչ»: Բողերի համար շատ կարևոր է Պոյի գեղագիտական հայացքների համակարգը, հատկապես վերջինիս մոտեցումը Գեղեցիկի խնդրին: Ինչպես և Պոն, նա կապում է գեղեցիկը պոեզիայի հետ և գտնում, որ դա նրա լավագույն դրսևորումներից մեկն է. «Պոեզիան համաձայնում է միայն գեղեցիկի մասին հասկացության և ուրիշ ոչ մեկի հետ: Պոեզիան նաև ոչ մի դեպքում չի կարող ունենալ համակցություն որևէ այլ տարրի հետ, բացի այն մեկից, որը կազմում է ուղեղի սնունդը»:⁹²

Անդրադառնալով Գ.Վիլիսի քննադատությանը՝ Բողերը, ով խոր հարգանք ուներ այդ գրողի ու քննադատի հանդեպ, հստակ պարզաբանում չի տալիս նրա հոդվածի վերաբերյալ, որտեղ Գ.Վիլիսը նշում է, որ Էդգար Պոն գրում էր հոգնեցուցիչ դժվարությամբ և այնպիսի բանատողերով, որոնք չափազանց գերազանցում էին սովորական ընկալման մակարդակը:⁹³ Ամեն դեպքում, ի մի բերելով Բողերի կողմից արված նուրբ ակնարկները՝ կարող ենք ստեղծել այն կարծիքը, որ նա չի ժխտում Պոյի բանատողերի «դժվարությունն» ու «ծանրությունը», բայց այդ լարվածությունը Բողերի համար հոգնեցուցիչ չէ, այլ հակառակը՝ կլանող, գերող:

Ինչ վերաբերում է «սովորական ընկալման մակարդակը» գերազանցող բանատողերին, թույլ տանք արտահայտել այն կարծիքը, որ Պոն, այնուամենայնիվ, ինտելեկտուալ գրող է, և եթե նրա նովելներն ու պատմվածքները հիմնականում ընկալելի են ընթերցողների լայն զանգվածների համար, ապա նույնը չի կարող լինել պոեզիայի դեպքում:

Ի դեմս Պոյի՝ Ամերիկյան կորցրեց թերևս իր ամենաինտելեկտուալ գրողին: Բողերը նշում է, որ Էդգար Պոյի մահը մեծ ցավ առաջացրեց ամբողջ Ամերիկայում: «Մահը, քողի հետևում թողնելով բոլոր թերությունները, ստիպում է ներել շատ բաներ: Մենք առանձնակի հաճույքով ենք մեջբերում պարոն Յ.Լոնգֆելդի նամակը, որը առավել պատիվ է բերում նրան նաև այն պատճառով, որ Էդգար Պոն միշտ եղել է նրա գրական հակառակորդը»: Լոնգֆելդի նամակը, իրոք, խոր տպավորություն է թողնում ոչ միայն այն պատճառով, որ գրողը, մոռանալով գրական «հակամարտությունը», հարգանքի տուրքն է մատուցում իր մեծ հայրենակցին: Նա իր նամակում գրում է. «Ինչպիսի տխուր վախճան ունեցավ Էդգար Պոն՝ մի մարդ, ով այդքան առատորեն օժտված էր հանճարով: Ես երբեք անձամբ չեմ ճանաչել Էդգար

⁹² Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch Oeuvres complètes. 6 vol. Paris, 1926. Vol.4, p 13

⁹³ Նույն տեղում, էջ 15

Պոյին, բայց միշտ խոր հարգանք եմ տածել նրա հրաշալի ձիրքերի հանդեպ: Նրա արձակը աչքի է ընկնում ինչ-որ առանձնահատուկ ուժով, ճշտությամբ և արտահայտությունների շքեղությամբ: Նրա բանատողը շնչում է մեղեդիով, իսկական պոեզիայի նշանակությամբ: Նրա քննադատական հոդվածների խստությունը ես միշտ վերագրում էի նրա չափազանց զգայուն բնության դյուրագրգռությամբ, ով ցասումով էր լցվում անարդարության ամենափոքրիկ իսկ նշաններից»:⁹⁴

«Տեղադրելով իր քննադատությունները գրական ամսագրում՝ Պոն դաժան կերպով հարձակվում էր միջակության վրա, նրա քննադատությունը աչքի էր ընկնում անողորմ խստությամբ որպես մի մարդու քննադատություն, ով կանգնած էր բոլորից բարձր, չէր պատկանում ոչ մի գրական կուսակցության և դատում էր ստեղծագործությունները՝ ելնելով միայն նրանց գաղափարներից: ...Եկավ մի ժամանակ, որ նա սկսեց միխթարություն գտնել միայն մետաֆիզիկայի մեջ: Այս հանգամանքը պոետի համար ծառայեց որպես չար իրողություն. ոմանք սկսեցին ատել նրան մտքի գերազանցության համար, մյուսները՝ նախկին ընկերները, ամաչում էին նրա պահվածքի համար:

Սակայն Պոյի այդ կործանարար հատկանիշները ոչ մի կերպ չէին կարող վնասել նրա տաղանդին՝ բանատողի մաքրությանն ու կատարելությունը, մտքի պարզությունը:

Բողիքը նշում է, որ Պոն որպես գրող կարող է դիտարկվել երեք կողմից՝ որպես քննադատ, որպես պոետ և որպես վիպասան: Վերջին կարգավիճակում նա դրսևորվում է նաև որպես փիլիսոփա:⁹⁵

Ըստ Բողիքի՝ Պոյին ամենից առավել խանգարեց քննադատի փառքը: Նա իր դեմ զինեց բազմաթիվ թշնամիներ, որոնք ծարավ էին վրեժխնդրության: Եվ հետագայում, երբ նրա ստեղծագործությունները սկսեցին հայտնվել ասպարեզում, նրան դաժանաբար վարձահատույց եղան իր դառը ճշմարտության համար: Գրական աշխարհում չկա մի այնպիսի նախատիև կամ հայիոյանք, որ նրան չանեին:⁹⁶

«Էդգար Պոն միշտ սիրում էր գրել երկար բանատողերով և չնայած նման չափերի դժվարությանը և բարդությանը՝ նա շնորհ ուներ այդ համահնչեղությանը խոր ներդաշնակություն հաղորդելու:

«Ագռավ» բանաստեղծությունը հսկայական հաջողություն ունեցավ: Լոնգֆելդի և Էմերսոնի վկայությամբ այդ պոեմը կատարյալ հրաշք է:

⁹⁴ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p. 16

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 20

⁹⁶ Նույն տեղում, էջ 21

Բողլերը, հակիրճ ներկայացնելով պոեմի սյուժեն, վերջում նշում է, որ ագռավի արտասանած առաջին բառը « երիտասարդի հոգում արթնացրեց մի շարք մռայլ և վաղուց մոռացված մտքեր, ցանկություններ, կորցրած կյանք...մի խոսքով, նրա մտքերը հոսեցին, ինչպես մռայլ գետը: Կարդալով այդ բանաստեղծական տողերը՝ ականա գերվում ես դրանց հմայքով. դրանց մեջ կա ինչ-որ գերբնական բան, դրանք ասես մարդու մտքերը լինեն անքնության ժամանակ, այդ բանատողերը նման են արցունքների»:⁹⁷

«Էդգար Պոն ընդհանրապես ուշադրություն չի դարձնում կողմնակի հանգամանքներին կամ, առնվազն, դրանց քիչ նշանակություն է տալիս: Այդ խիստ կենտրոնացվածության շնորհիվ իշխող գաղափարը նրա յուրաքանչյուր ստեղծագործությունում ընդգծված մղվում է առաջ: Շարադրման մեթոդում նա չափազանց պարզ է: Գրեթե իր բոլոր գործերում նա ստիպում է խոսել գլխավոր գործող անձին և դա անում է որոշ ցինիկ սառնասրտությամբ»:⁹⁸

«Էդգար Պոյի մոտ խոսքը ծայրաստիճան հղկված է և աչքի է ընկնում գովելի հակիրճությամբ: Անուշադիր ընթերցողը կամ այնպիսի մեկը, ով չի ջանում խորանալ ընթերցման առարկայի մեջ, Պոյից շատ բան չի հասկանա: Վերջինիս բոլոր մտքերը, ինչպես հմուտ ձեռքով բաց թողնված նետեր, ձգտում են դեպի մեկ նպատակ»:⁹⁹

«Թվում է, թե Պոն ուզում է ամեն ինչ բացատրել սեփական բանականության սկզբունքներով: Տեղանքների նկարագրությունը, որտեղ կատարվում են նրա տենդագին հորինվածքները, մեծ մասամբ գունատ են, ինչպես ուրվականներ: Պոն, ի տարբերություն այլ մարդկանց, պատկերում է ամպեր ու ծառեր, որոնք ավելի նման են ֆանտաստիկ ամպերի ու ծառերի, կամ, ավելի դիպուկ ասած, գտնվում են ինչ-որ տագնապալի, գերբնական, գալվանական ցնցման ազդեցության տակ»:¹⁰⁰

Քննադատական փորձը, փաստորեն, Բողլերի մոտ սկսվեց գրական գործունեությունից ավելի վաղ:

Արդեն 24 տարեկան հասակում Շարլ Բողլերը հասարակությանը ներկայացավ որպես լուրջ քննադատ: Այդ ճանաչումը նրա մոտ հաստատվեց շատ ավելի վաղ, քան Բողլեր-թարգմանչի և Բողլեր-պոետի մոտ: Նա շատ վստահ էր կողմնորոշվում ժամանակակից քննադատության մեջ և հաճախ էր հղումներ կատարում

⁹⁷ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. Paris, 1926. Vol.4, p 22

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 28

⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 29

¹⁰⁰ Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926. Vol.4, p. 30

քննադատության մեջ ընդունված հասկացություններին, բայց միշտ պահպանում էր գրելու և վերլուծելու իր անհատական ոճը:

«1846 թվականի Սալոն» քննադատական գրքի հրատարակումից հետո Բողերը որոշ ժամանակով թողեց գեղարվեստական քննադատի աշխատանքը և տրվեց պոեզիային ու թարգմանչական գործին: Բայց նա ամբողջովին չխզեց իր կապը գեղարվեստի հետ և պարբերաբար հոդվածներ էր հրատարակում գեղեցիկ արվեստների մասին:

Բողերը դեմ էր այն գրականությանը և արվեստին, որոնք իրենց առջև նպատակ էին դնում կրկնօրինակել բնությունը: Նրա տեսանկյունից կրկնօրինակումը արվեստագետի (այստեղ նա ի նկատի ունի նաև գրողի-L.L.) աշխատանքը հասցնում է ընդամենը լուսանկարչական տեխնիկայի, տեխնիկայի, որը սպանում է ամեն ստեղծագործական սկիզբ: Նա գտնում է, որ ռեալիզմը «տիեզերք է առանց մարդու», որտեղ արվեստագետը «խլացնում է իր հոգին՝ մոռանալով զգալ և մտորել», այսինքն՝ մոռանում է երևակայության մասին:

«1859 թվականի Սալոն» գրքում Բողերը գրում է, որ «երևակայության դերի թերագնահատումը, իսկական մեծ արվեստի արհամարհումը» բերում է այն բանին, որ արվեստագետը դառնում է պարզապես արհեստավոր:

Բողերի՝ որպես գեղարվեստական քննադատի ստեղծագործական ոճի մասին խոսելիս կարևոր է հաշվի առնել Պոլ Վալերիի հետևյալ կարծիքը. «Բողերի դատողությունները՝ միշտ հիմնավորված և արվեստի մասին շատ նուրբ մտորումներով պարուրված, շարունակում են մնալ գեղարվեստական քննադատության սարսափելի դժվար ժանրի բարձրագույն օրինակները»:

Շարլ Բողերը ոչ միայն «մերձեցրեց» Ֆրանսիային և Պոլին, այլև հիմք դրեց Պոլի այն միջակայությանը կերպարին, որը հետագայում բազմաթիվ և բազմապիսի մեկնաբանություններ սնուցող աղբյուր հանդիսացավ: Եվ հետագայում քննադատներից և ոչ մեկը, անդրադառնալով Պոլի կերպարին, չկարողացավ շրջանցել նաև Բողերին՝ առանց հաշվի առնելու համաձայն էր Պոն բողերյան մոտեցումներին, թե ոչ:

Պոլի մասին կենսագրական իր ակնարկում Բողերը, խուսափելով դետալներից և փաստերից, խոշոր պլանով պատկերում է իր ժամանակակիցներին ծանոթ Պոռմանտիկի պատկերը: Նա գրում է. «Էդգար Պոլին բնորոշ են մի քանի հատկանշական գծեր, որոնք միաձայն ընդունվում են նրա բոլոր կենսագիրների կողմից՝ բնատուր մեծ վեհանձնություն, ճարտասանություն, գեղեցկություն, որով նա, ըստ պատմվածքների, մի փոքր պարծենում էր»: Մեծ ուշադրություն դարձնելով վերոնշյալ հատկանշական գծերին՝ Բողերը առանձին-առանձին բնութագրում է

դրանք: Խոսելով Պոյի «գարմանալի» գեղեցկության մասին՝ Բոդլերը նշում է, որ երբ խոսվում է Պոյի գեղեցկության մասին, անհրաժեշտ է փոքր-ինչ լարել երևակայությունը և այդ ընդհանուր պատկերի մեջ ներառել այն բոլոր բնորոշ հասկացությունները, որոնք պարունակվում են «ռոմանտիկ» բառի մեջ: Այդ բառը, ըստ Բոդլերի, «փոխանցում է հոգևոր գեղեցկության բոլոր տեսակները և երանգները»:¹⁰¹ Չարմանալի է, բայց մի քանի տող հետո նույն Բոդլերը ընդգծում է, որ ռոմանտիկի բնորոշ գծերին այնքան էլ չի համապատասխանում գրողի ոչ գեղեցիկ կողապատկերը, կամ «անորոշ գույնի աչքերը»: Այս բոլոր բնութագրական բառերը Բոդլերը վերցնում է որպես հիմք, բայց վերափոխում է դրանց երանգավորումները և այլ իմաստ հաղորդում դրանց: Նա գրում է Պոյի աչքերի մասին. «Դրանք անորոշ մուգ գույնի էին, որը մոտ է թանաքագույնին, բայց և միևնույն ժամանակ սև էին ու փայլով լի»:¹⁰² Իր մեկնաբանության մեջ Բոդլերը անգամ աչքերի այդ գույնը փորձում է ներկայացնել որպես գրողին բնորոշ հոգևոր հատկանիշների «լիության արդյունք», և ընդհանուր առմամբ այդ պատկերի մեջ հստակ երևում է պոետ-ռոմանտիկը, որը շատ նման է նաև Բոդլերին՝ կրքոտ, նյարդային, սիրահարված, նրբագեղ, փայլուն խելքով, որին չի հասկանում «սովորական խելք ունեցող ամբոխը»:¹⁰³

Իր ակնարկի եզրափակիչ մասում Բոդլերը հստակ զուգահեռ է անցկացնում Պոյի ստեղծագործության և կենսագրության միջև՝ բառացի կերպով նույնացնելով Պոյի հերոսների հավաքական կերպարը դրանց հեղինակի հետ: Բոդլերը գրում է. «Պոյի հերոսները, կամ ավելի ճիշտ նրա հերոսը... հենց ինքը Պոն է, նրա կանայք՝ բոլորը լուսաշող են... Եվ դա կրկին ինքն է... Ինչ վերաբերում է նրա իդեալական կնոջը... Վերջինս մեծ տիտղոս է, այսինքն՝ Պոյի բոլոր տիտղոսների հանրագումարը; Նրա առջև բոլոր պոետները պետք է խոնարհվեն և երկրպագեն»:¹⁰⁴

Եղգար Պոյի առաջին կենսագրությունը՝ գրված Գրիզվոլդի կողմից, դարձավ Բոդլերի համար կենսագրական փաստերի աղբյուր, սակայն, ինչպես նշում է քննադատներից մեկը. «Բոդլերը, ընդունելով Գրիզվոլդի վարկածը, տարբերակը, բոլորովին այլ կերպ է բացատրում, մեկնաբանում այն, բոլորովին այլ շեշտադրություններ է անում՝ տեսնելով գրողի արժանիքները այնտեղ, ուր գերապատիվ Գրիզվոլդը տեսնում էր արատի սարսափը: Ստեղծելով միջև անառակ հանճարի մասին՝ Բոդլերը կարծես արդարանում է ֆրանսիացի հասարակության

¹⁰¹ Бодлер, Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. — Одесса, 1910. — с. 52

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 8

¹⁰³ Նույն տեղում, էջ 11

¹⁰⁴ Бодлер, Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. — Одесса, 1910. — с. 27

առջև ամերիկյան պոետի ստեղծագործության հաստատման միջոցով»:¹⁰⁵ Այսինքն՝ այս դեպքում կրկին տեսնում ենք (ինչպես և Պոյի արտաքինի նկարագրության ժամանակ), թե ինչպես է Բոդլերը 180 աստիճանով փոխում Գրիզվուդի կամ այլ քննադատի այս կամ այն գնահատականը սեփական մեկնաբանության միջոցով: Բանն այն է, որ Բոդլերը հաշվի է նստում ոչ միայն Պոյի կենսագրական փաստերի, այլև տվյալ քննադատի հետ ունեցած նրա կապերի և հարաբերությունների, հասարակության մեջ այդ քննադատի հեղինակության և դերի հետ: Կոնկրետ Գրիզվուդի պարագայում առկա է մի փոքրիկ նախապատմություն: Ժամանակին Պոն շատ սուր կերպով քննադատել է գրական գործերը, բացահայտել դրանց միջակությունն ու գորշությունը, սակայն հետագայում Գրիզվուդի բարյաացակամ և ջերմ վերաբերմունքի արդյունքում Պոն իր գլջման խոսքն է ասել Գրիզվուդին սուր քննադատության համար և անգամ խնդրել նրան իր մահից հետո լինել կենսագիրներից մեկը: Սակայն, ինչպես հետագայում պարզ է դառնում, Գրիզվուդը թաքցրել էր իր մեջ այդ խոր վրեժը և սպասում էր հատուցման հարմար պահի: Դա էր պատճառը, որ հետագայում Պոյի հետմահու լիակատար ժողովածուի նախաբանում, որը գրել էր Գրիզվուդը, կար այդքան շատ թույն և չարություն: Դա է պատճառը, որ Բոդլերը Գրիզվուդի ամեն խոսք չէ, որ կընդունի որպես փաստ և եղածի վերաբերյալ էլ իրեն իրավունք կվերապահի տալ սեփական բացատրությունը և մեկնաբանությունը:

Միաժամանակ լինելով գեղարվեստական քննադատ՝ Բոդլերը, ներկայացնելով Պո-ռոմանտիկի պատկերը, ուղղակի կերպով համեմատում է նրան Էժեն Դելակրուայի հետ. «ինչպես մեր Էժեն Դելակրուան, ով բարձրացրեց իր արվեստը վեհ պոեզիայի աստիճանի, Էդգար Պոն կարողացավ ստեղծել...»:¹⁰⁶ Ինչպես տեսնում ենք, նաև այս եղանակով է փորձում Պոյին մոտեցնել Ֆրանսիային:

Բացի այդ, Բոդլերը հիմք դրեց Պոյի կերպարի այնպիսի ընկալմանը, որը հետագայում զարգացրին դեկադենտ գրողները, օրինակ՝ Գյուլիսմանսը իր «Չականակը» վեպում, որտեղ հետազոտվում է արհեստական գեղեցկության գաղափարը: Բոդլերը գրում է. «Նրա մոտ արհեստական գեղեցկության գաղափարից հիացմունք առաջացավ: Նրա համար ձգտումը «դեպի գեղեցկության նորարարությունը» ներկայացնում էր «նոր զգացմունքների որոնման» նրբին ձև, ուր բնությունը մերժվում է որպես գոեհիկ և ճղճիմ»: Բոդլերը հայտնում էր այն

¹⁰⁵ Солодовникова, Т.Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (пер. пол. — сер. XIX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Кубан. гос. ун-т]. — Краснодар, 2000. — с 53

¹⁰⁶ Бодлер, Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. — Одесса, 1910. — с. 325

համոզմունքը, որ գեղեցիկը միշտ անսովոր է, իսկ բնականը՝ գարշելի:¹⁰⁷ «Նոր նշումներ Էդգար Պոյի մասին» հոդվածում Բոդլերը ասում է, որ չի հավատում Պոյի սառնասրտությանը, որ սեփական պոեմի իր վերլուծությունը ընդամենը խոր հուզված զգացմունքի դիմակավորումն է: Եվ դա նույնպես պոետ-ռոմանտիկին բնորոշ գիծ է՝ ցուցադրական սառնություն և աշխարհից նվիրականը թաքցնելու ձգտում: Բոդլերը, ով միշտ իր մեջ կրում էր սեփական մեղսավորության զգացումը, Պոյին համարում է սուրբ: Նա գրում է. «Տառապյալների ցուցակի մեջ ես ավելացնում եմ մի նոր սուրբի», - այս բառերը նա գրում է «Անսովոր պատմություններ» ժողովածուի նախաբանում: Պո-տառապյալ, Պո-նահատակ, Պո-սուրբ, Պո-ընտրյալ, միջնորդ Աստծու և մարդկանց միջև՝ ահա այսպիսին է տեսնում Պոյին Բոդլերը: Անհրաժեշտ է ընդգծել ևս մեկ բնորոշ գիծ. հենց Բոդլերի քննադատության մեջ Պոն ներկայանում է որպես «աննորմալ», այսինքն՝ խելագար հանճար, ով ոտնակոխ է անում հասարակական օրենքները, սակայն, ըստ Բոդլերի, նրան չի կարելի դրա համար դատել, քանի որ նա անձեռնմխելի է. «Ամերիկյան պոետը ներկայանում էր որպես խելացոր և հարբեցող, նրա ստեղծագործությունը՝ որպես հիվանդ գիտակցության մարմնավորում, իսկ նրա հերոսները՝ որպես հոգեբանական ինքնադիմանկարներ»:¹⁰⁸

«Խելագար հանճար» արտահայտությունը, որն առաջին անգամ հնչեց Պոյի մասին Բոդլերի արտահայտություններում, հետագայում իր արձագանքը գտավ մի շարք գրողների և քննադատների, առաջին հերթին՝ Գյուլիսմանսի մոտ և կիսանի մինչև 20-րդ դարը, երբ ասպարեզ կգա Ֆրոյդի հոգեվերլուծությունը և անգիտակցականի խնդիրը կմղվի առաջին պլան: Հոգեվերլուծության տեսանկյունից Պոյի անգիտակցականի ուսումնասիրությունը առաջիններից մեկը նախաձեռնում է Մարի Բոնապարտը, ով իր ուսումնասիրության մեջ հենվում է Բոդլերի այն դիրքորոշման վրա, «որ Պոյի հերոսները նույն ինքը Պոն են»:

Թեև ո՛չ ֆրանսիական և ո՛չ էլ եվրոպական ու ամերիկյան գրականագիտության մեջ ոչ ոք կասկածի տակ չի դնում այն փաստը, որ Պոյի անունը ֆրանսիայում բոլոր առումներով առաջին հերթին կապված է Շարլ Բոդլերի հետ, սակայն տվյալ դեպքում սահմանափակվել միայն Բոդլերի քննադատական աշխատանքներով և մեկնաբանություններով, ըստ մեզ, սխալ կլիներ: Պոյի՝ ֆրանսիական գրականության վրա ունեցած ազդեցության մասին խոսել են Բոդլերի ժամանակակից մի շարք անվանի ֆրանսիացի գրողներ ու գրաքննադատներ, որոնք

¹⁰⁷ Солодовникова, Т.Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (пер. пол. — сер. XIX в.): изд. Кубан. гос. ун-т. — Краснодар, 2000. — с. 49

¹⁰⁸ Солодовникова, Т.Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (пер. пол. — сер. XIX в.): изд. Кубан. гос. ун-т. — Краснодар, 2000. — с. 39

այսպես թե այնպես հենվում են բողլերյան փորձի վրա: Եվ Բողլերի՝ Պոյի հետ կապված քննադատական և մեկնաբանական նյութերի համադրումը մեր կարծիքով էլ ավելի ամբողջական է դարձնում ամերիկացի գրողի ազդեցության հարցը ֆրանսիական գրականության և գրաքննադատության մեջ:

Այդ անվանի դեմքերից առաջինը, թերևս, Պոլ Վալերին է: Այս ֆրանսիացի գրողն ու մտածողը չունի առանձին քննադատական կամ տեսական աշխատանքներ՝ նվիրված Էդգար Պոյին, սակայն լայնածավալ մտորումները Էդգար Պոյի և նրա ստեղծագործության մասին գտնում ենք այնպիսի աշխատանքներում, ինչպիսիք են «Բողլեր դրույթը» և «Ներածություն Լեոնարդո դա Վինչիի համակարգի մեջ»:

Սովորաբար Պոլ Վալերին դնում են Բողլերի և Մալարմեի հետ նույն շարքում՝ գտնելով, որ Պոյի կերպարի հետագա ընկալման գործում Վալերին շատ մեծ ազդեցություն է ունեցել, սակայն ինքը՝ Վալերին, միշտ իրեն ստորադասում է իր ավագ ընկերներից և հատկապես՝ Շարլ Բողլերից: Եվ դա իր բացատրությունն ունի, թեև Վալերին իրոք մեծ ներդրում ունեցավ Պոյի ընկալման և նրա ստեղծագործության տարածման գործում, այդուհանդերձ ճիշտ կլիներ անվանել Վալերին ոչ թե ակունքների մոտ կանգնած, այլ որպես Բողլերի գործի շարունակող:

Լինելով Մալարմեի աշակերտը և նրա հետնորդը՝ Վալերին, այնուամենայնիվ, մանրակրկիտ կերպով կանգ է առնում Էդգար Պոյի և Բողլերի փոխկապակցության հարցի վրա: Արդեն նշված «Բողլերի դրույթը» մեծ հոդվածի մեջ Վալերին այդ ստեղծագործական «դաշինքը» անվանում է «երկու մտքերի մոգական շփում»:¹⁰⁹

Վալերին մեր կարծիքով փոքր-ինչ չափազանցնում է, երբ խոսելով Բողլեր-Պո փոխկապակցության մասին՝ գրում է. «Այդ մեծ մարդը այժմ բացարձակ մոռացված կլիներ, եթե Բողլերը իր առջև խնդիր չդներ ներմուծել նրան եվրոպական գրականության մեջ... Բողլերը և Էդգար Պոն փոխադարձաբար փոխանակվում են արժեքներով: Մեկը տալիս է մյուսին այն, ինչ ինքը ունի, և վերցնում է այն, ինչ ինքը չունի» (338):

Ըստ Վալերիի՝ Պոն դաս է տալիս Բողլերին. «լուսավորում, բեղմնավորում է նրան և կանխորոշում նրա կարծիքը մի շարք հարցերում՝ կառուցվածքի փիլիսոփայություն, ժամանակակցի արհեստական ընկալման և ժխտման տեսություն, բացառիկ կարևորություն, ճշգրտություն, ճաշակ և էլեգանտություն» (82):

Սակայն Վալերին խոսում է Բողլերի կերպարանափոխման մասին ոչ միայն Պոյի միջոցով, այլև հակառակ գործընթացի մասին. «Բողլերն էլ իր հերթին Պոյի մտքերին հաղորդում է անսահման խորություն: Նա փոխանցում է այդ ամենը

¹⁰⁹ Валери, П. Положение Бодлера // Валери, П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993. — с. 93

ապագային... դա աշխատանքն է, թարգմանություններն են, Բողերի նախաբաններն են» (96):

Վալերին բավականին մանրակրկիտ կանգ է առնում ինչպես Պոյի ստեղծագործությունների, բողերյան թարգմանությունների, այնպես էլ նրա մեկնաբանությունների և տեսական դրույթների վրա: Մեծագույն հարգանք ունենալով Բողերի հանդեպ և նրան նոր դարաշրջանի լավագույն գրողը համարելով՝ Վալերին, այդուհանդերձ, երբեմն շատ խիստ է Բողերի հանդեպ իր քննադատության մեջ: Մի փոքրիկ շեղումը, անճշտությունը, նմանությունն անգամ Վալերին չի շրջանցում և հակառակը՝ դրան խիստ գնահատական է տալիս: Այսպես, նա գրում է, որ Բողերը երբեմն չափից ավել է տարվում և որոշ դեպքերում ակամա «յուրացնում է» Պոյին՝ բացարձակ չբաժանելով սեփական բառերը Պոյի բառերից, իսկ երբեմն էլ սեփական անձը՝ Պոյից: Վալերիի այս խոսքերը, եթե ընդունենք որպես հիմք, ապա, փաստորեն, այս դեպքում տեղի է ունենում ոչ միայն Պոյի գաղափարների, այլև վերջինիս անձի և նրա կենսագրության վերափոխում: Համենայն դեպս, Վալերին այդ մասին խոսում է որոշակի համոզվածությամբ:

Բողերի և Պոյի փոխգործակցության մասին Վալերին խոսում է նաև իր էսսեում: Նա ընդգծում է այդ երկու մեծ վարպետների հետագա «համագործակցությունը»՝ որպես երկու ստեղծագործությունների և մտքերի յուրօրինակ սինթեզ: Վալերին գրում է. «Այդպիսի բացառիկ հանգամանք է հանդիսանում քննադատական մտքի միաձուլումը պոետական շնորհի հետ: Բողերը այդ բացառիկ կապին պարտական է մի հիմնավոր բացահայտմամբ: Նա ծնվել էր դյուրըմբռնող և ճշգրիտ, բայց այդ հատկանիշները նրան, անկասկած, կարող էին դարձնել միայն Գոտյեի մրցակից կամ Պառնասի հիանալի վարպետ, եթե նրա մտավոր հետաքրքրասիրությունը չբերեր նրան Էդգար Պոյի նոր ինտելեկտուալ աշխարհի երջանիկ բացահայտմանը»: Այս նույն նախադասության մեջ նա Պոյին անվանում է «ներթափանցման Դեմոն, վերլուծության հանճար, տրամաբանության և երևակայության, միստիցիզմի և հաշվարկի, ծանրակշիռ և ամենագայթակղիչ համադրությունների գյուտարար, բացառությունների հոգեբան, գրականության ինժեներ. ահա թե ինչ տեսավ նա Էդգար Պոյի մեջ, և ինչը հիացրեց նրան: Այդքան անսովոր հեռանկարները և բացառիկ հնարավորությունները հմայեցին նրան: Նրա տաղանդը ենթարկվեց վերափոխման, նրա ճակատագիրը զարմանահրաշ ձևով փոխվեց»:¹¹⁰

¹¹⁰ Валери, П. Положение Бодлера // Валери, П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993. — с. 98

Պոլ Վալերին, երբ Պոյին անվանում է «ներթափանցման դեմոն», հավանաբար նկատի ունի ամերիկացի գրողի յուրօրինակ տաղանդը՝ միստիկականը, առեղծվածայինը «հավասարակշռելու», այն սովորականի, առօրեականի հետ կապելու: Վալերիի վերոնշյալ մեջբերման մեջ ավելի հետաքրքիր է այն, որ Պոն նաև ոգեշնչող է. նա է դարձրել Բոդլերին այնպիսին, ինչպիսին նա կա: Եթե անգամ ընդունենք, որ սա չափազանցություն է, հնարավոր չէ հերքել այն փաստը, որ Պոյի անձը, նրա հայացքները և նրա ստեղծագործությունները էական բեկում մտցրին Բոդլերի աշխարհընկալման և գեղարվեստական համակարգի մեջ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ ինքը՝ Վալերին, պոետ լինելով, չէր կարող չոգեշնչվել Էդգար Պոյի հիացական այն դիմանկարով, որը պատկանում է Բոդլերի գրչին: Սրանով միայն կարելի է բացատրել այն գնահատականները, որոնք նա տալիս է Բոդլերին՝ որպես Պոյի «բացահայտողի»: Իր հերթին նաև ակնհայտ է դառնում, որ Պոյի աստվածային շնորհի մասին գերադրական աստիճանով խոսելու Վալերիի հակումը Բոդլերի ազդեցության արդյունքն է:

Այն փաստը, որ Պոն գրեթե մոռացված էր Ամերիկայում և շատ քիչ էր ծանոթ եվրոպացիներին, հիմք է հանդիսացել Պոլ Վալերիի համար որոշ չափով գերազնահատել Բոդլերի դերը ամերիկացի գրողին «անհայտությունից փրկելու» գործում: Վալերին տարբեր կողմերից է մոտենում Բոդլերի վրա ունեցած Պոյի ազդեցության հարցին: Դատելով մի շարք մտքերից, որոնք Վալերին արտահայտում է ինչպես իր հոդվածներում, այնպես էլ էսսեներում՝ կարելի է ասել, որ Պոն պարզևում է Բոդլերին ոչ միայն ստեղծագործական ոգեշնչություն, այլև քաղաքական, փիլիսոփայական հայացքների մի ամբողջ համակարգ և ներշնչում վերջինիս նոր գաղափարներ:

Երկու մեծ վարպետների նկատմամբ ունեցած պատկառանքն է թերևս դրդում Վալերիին հավասարության նշան դնել Պոյի և Բոդլերի միջև այն առումով, որ ֆրանսիացի գրողը ոչ միայն վերցնում է Պոյից, այլև տալիս նրան:

Կարելի է ասել, որ Վալերին Պոյին դիտում է որպես բովանդակություն, իսկ Բոդլերին՝ որպես ձև. Պոն տալիս է գաղափարը, իսկ Բոդլերը ձևավորում է այդ գաղափարի խոսքային տեսքը: Թեև այդ «համագործակցության» հարցի մեջ զգացվում է, որ Վալերին, այնուամենայնիվ, առաջնային դերը միանշանակ տալիս է Պոյին, ինչի արդյունքում Բոդլերը որոշ չափով մնում է «ստվերում», սակայն առանց նրա ոչինչ լինել չի կարող:

Խոսելով Պոյի՝ ամբողջ ֆրանսիական պոեզիայի վրա ազդեցության մասին՝ Վալերին դա կրկին անում է Բոդլերի միջոցով: Վալերին գտնում է, որ Պոն Բոդլերին ներշնչել է պոեզիայի սեփական ընկալումը: Անդրադառնալով Պոյի «Պոետական

սկզբունք» էսսեին՝ Վալերին այն կարծիքն է հայտնում, որ ամերիկացի գրողի այդ աշխատանքը այնքան է գրավել Բոդլերին, որ նա ընդունել է դա սեփական մտքերի պես: Վալերին գրում է. «Նա (Բոդլերը - L.L.) սկսեց ընկալել պոեզիայի էությունը և ոչ միայն էությունը, այլ նաև ձևը՝ որպես սեփականը»:¹¹¹

Ծանոթանալով Վալերիի մտքերին՝ կապված Պոլի վերոնշյալ էսսեի հետ, աչքի է զարնում այն հանգամանքը, որ Վալերին շատ հաճախ է օգտագործում «տարօրինակ» բառը, որը տարբեր համատեքստերում բազմաթիվ կիրառումներից հետո աստիճանաբար ձեռք է բերում «միստիկականի» երանգներ: Այդ նույն միստիկականի գաղափարը Վալերին արտահայտում է, երբ խոսում է Պոլի պոետական ստեղծագործությունների կառուցվածքին վերաբերող էսսեի մասին: Նա նշում է. «Պոետական կրքի պայմանականությունների վերլուծությունով և բացարձակ պոեզիայի էությունը բացահայտելով՝ Պոն մատնանշեց շատ գայթակղիչ և շատ դաժան ուղի, ուր միաձուլվում են մաթեմատիկականը և միստիկականը»:¹¹²

Պոլ Վալերիի քննադատությանը ծանոթանալով՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ Պոլի կերպարի ընկալումը նրա մոտ էապես տարբերվում է այն ընկալումից, որը մենք գտնում ենք Բոդլերի մոտ: Վալերիի համար Պոն «գրականության ինժեներ է» և տրամաբանությունը երևակայության հետ համադրելու նուրբ վարպետ:

Պոլի ստեղծագործության, ինչպես նաև իր ֆրանսիացի ավագ գործընկեր Բոդլերի գեղարվեստական և տեսական գործերի մեջ Պոլ Վալերին գտնում է աջակցություն նաև իր սեփական ստեղծագործությանը: Դա առաջին հերթին ձգտումն է դեպի վերլուծությունը և ռացիոնալիզմը, սեփական ոճի հղկվածությունը և բազմաթիվ նրբությունները ձևի ասպարեզում: Վալերին գրում է. «Մինչ Էդգար Պոն գրականությունը երբեք չի ենթարկվել այդպիսի վերլուծության, չի կապվել հոգեբանության խնդիրների հետ, չի ուսումնասիրվել վերլուծության եղանակով, որտեղ տրամաբանությունը և էֆեկտների մեխանիկան կիրառվեն այդքան համարձակորեն»:¹¹³

Անդրադառնալով գրող-ընթերցող փոխադարձ կապին՝ Վալերին այն միտքն է արտահայտում, որ առաջին անգամ է, որ ստեղծագործության և ընթերցողի միջև եղած հարաբերությունները պարզաբանվել են և հաստատվել «որպես արվեստի դրական հիմքեր»: Ըստ Վալերիի վերլուծության՝ բարձր արժեքը հաստատման կարիք չունի և կարող է բարեհաջող արվել «նույն ճշգրտությամբ, ինչպես գրական ստեղծագործության բոլոր ոլորտներում: Նույն դիտարկումները, տարբերակիչ

¹¹¹ Вальери, П. Положение Бодлера // Вальери, П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993. — с. 92

¹¹² Նույն տեղում

¹¹³ Նույն տեղում

հատկանիշները, որակական նշումները և ուղղորդող գաղափարները հավասարապես կիրառելի են ինչպես այն ստեղծագործությունների նկատմամբ, որոնք նպատակաուղղված են հզոր կերպով ազդել ընթերցողի ընկալման վրա, կլանել նրան, այնպես էլ ամենանուրբ ժանրերի, պոետի փխրուն կերտվածքի նկատմամբ»:¹¹⁴

Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Վալերին դիտում էր Բոդլերին, ինչպես և նրան հաջորդած ֆրանսիացի պոետներին որպես Պոյի աշակերտներ: Վալերիի համար Էդգար Պոյի՝ ֆրանսիական մշակութային դաշտում հայտնվելը դարձավ հրաշք, որն անհրաժեշտ էր ֆրանսիական պոեզիային և առաջին հերթին՝ Բոդլերին: Միևնույն ժամանակ Վալերին ընդգծում է նաև փոխադարձ ազդեցությունը: Նա հանգամանորեն կանգ է առնում այն փաստի վրա, որ ֆրանսիական մշակույթը և առաջին հերթին՝ Բոդլերը մեծագույն դեր խաղացին Պոյին փառք բերելու գործում: Այլ կերպ ասած՝ հանճարեղ աշակերտները փառաբանում են իրենց հանճարեղ ուսուցչին: Ֆրանսիական գրաքննադատության մեջ կայուն պահպանվել է Պոյին վերաբերող Վալերիի այն միտքը, որ ամերիկացի գրողը «համադրում է միստիկական վերլուծական մոտեցման հետ»։ Նա միստիկ է մաթեմատիկայի ոլորտում:

Այսպիսով, կարելի է փաստել, որ Պոլ Վալերին առաջինն էր Բոդլերից և մասամբ Մալարմեից հետո, ով բարձր դասեց Էդգար Պոյի դերն ու ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության հետագա զարգացման վրա:

Մեկ այլ գրականագետ ու քննադատ Ժակ Կաստելյանոն, իր «Էդգար Պո» աշխատանքի մեջ, գրում է ամերիկացի գրողի հանճարի մեկ այլ ասպեկտի մասին. (այն մասում, երբ խոսքը գնում է սարսափի գրականության ոլորտում Պոյի նորարարության և մեծ վարպետության մասին է).

«C'est le genie même de l'effroi, provoqué par son plus grand maître: la mort.¹¹⁵

«Նա սարսափի հանճար է, սարսափի, որը գալիս է հենց նրա տիրակալից՝ մահից»:

Կաստելյանոն շարունակում է հիպերբոլիզացիայի՝ չափազանցության ավանդույթը, որը բնորոշ էր Բոդլերին Պոյի մասին խոսելիս: Զննադատը Պոյի մեջ տեսնում է «սարսափի հանճար», որը զգալի չափով համահունչ է Բոդլերի «չար հանճարին»: Այդուհանդերձ, Կաստելյանոն չի ներկայացնում Պոյին միստիկական երանգով, այլ ավելի շուտ համարում է նրան մի հեղինակ, ով հանճարեղ կերպով կարող է այնպիսի նկարագրություն տալ, որը ցնցող ազդեցություն կթողնի ընթերցողի վրա: Եթե խտացված կերպով արտահայտենք Կաստելյանոյի հիմնական

¹¹⁴ Валери, П. Положение Бодлера // Валери, П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993. с. 93

¹¹⁵ Castelnau, J. Edgar Poe. — Paris, J. Tallandier, 1945. —p. 134

գաղափարը, այն կարելի է հանգեցնել հետևյալին՝ քննադատը գտնում է, որ Պոլի մեծագույն վարպետության գաղտնիքը թաքնված է «իրականի ու հորինվածքի ճիշտ համաչափությունը պահպանելու» հազվագյուտ ունակության մեջ: Նա գրում է. «Անհավանականը դառնում է հավանական, և թվում է, թե մենք կարդում ենք կրիմինալ քրոնիկա»:¹¹⁶

Անհրաժեշտ է նշել, որ Կաստելյոնի նման մոտեցումը մեզ նաև հիշեցնում է Պոլի տեքստերի այն թարգմանությունների մասին, որոնք գերիշխում էին պարբերական հրատարակչություններում մինչ Բոդլերը, որոնցից, ինչպես ասում էր Լեմոնյեն, «մեր նախապապերի մազերը գլխի վրա բիզ-բիզ էին կանգնում»:¹¹⁷

Կաստելյանոն հիանում է Պոլի գրելաոճով, հատկապես երբ խոսքը սարսափելիի նկարագրության մասին է: Դա այն աստիճան է հրապուրում քննադատին և անհավանական թվում նրան, որ նա արտահայտում է հետևյալ միտքը.

«Vision fantastique aussi, sortie d'une imagination étrange stimulée... par des films d'opium».¹¹⁸

«Ֆանտաստիկ տեսիլները, որ գալիս են երևակայությունից և խթանվում տարօրինակ միջոցներով, նման են ափիոնի»:

Այս դեպքում, ինչպես տեսնում ենք, կրկին քննադատը հենվում է Շարլ Բոդլերի կարծիքի վրա: Ինչ վերաբերում է Բոդլերի և Կաստելյանոյի մոտ Պոլի կերպարի զարգացման նմանությանը, ապա աչքի է ընկնում, որ Կաստելյանոն հիմնական շեշտը դնում է ամերիկացի հեղինակի գրական վարպետության վրա, այլ ոչ թե Պոլի՝ գրեթե միստիկական երանգ ունեցող ունակությունների վրա:

Ֆրանսիական քննադատության մեջ ասես ստեղծվել էր այնպիսի միտում, որ քննադատներից յուրաքանչյուրը լուսաբանում էր Պոլի ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության կոնկրետ մի որևէ ժանրում. Վալերիին հետաքրքրում էր Պոլի ազդեցությունը ֆրանսիական պոեզիայի վրա, Կաստելյանոյին՝ Պոլի ունեցած դերը սարսափ ժանրի հիմնադրման գործում:

Միայն երկու հայտնի քննադատներ են ամբողջովին հետազոտում Էդգար Պոլի ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության զարգացման վրա: Այդ քննադատներից առաջինը մեզ արդեն հայտնի Լեոն Լեմոնյեն է, իսկ երկրորդը՝ Ժան Ռուսլոն: Լեմոնյեն գրող է, գրականագետ և քննադատ, ով իր հետազոտությունների մեջ փորձում է մարմնավորել այն միտքը, որը շատ հաճախ է հիշատակվում ֆրանսիական գրական քննադատության մեջ, և որի ակունքները գալիս են

¹¹⁶ Castelnau, J. Edgar Poe. — Paris, J. Tallandier, 1945. —p. 136

¹¹⁷ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs franchis. — Paris, Aubier, Éditions Mouton, 1947. —p. 86

¹¹⁸ Castelnau, J. Edgar Poe. — Paris, J. Tallandier, 1945. —p. 136

Բողլերից. այդ միտքը բառացի հնչում է այսպես՝ Պոն որդեգրվել էր Ֆրանսիայի կողմից:

Շարունակելով Բողլերի ավանդույթը՝ Լեմոնյեն փորձում է վերլուծել Պոյի ազդեցությունը ֆրանսիական գրականության բոլոր ժանրերի վրա: Սակայն Լեմոնյեն անց է կացնում ոչ միայն բացահայտ գուգահեռներ, այլև «թաքնված» ևս մեկ առանձնահատկություն է աչքի ընկնում Լեմոնյեի ուսումնասիրություններում. նա այն եզակի քննադատներից է, ով դիտարկում է միայն Պոյի ստեղծագործությունը՝ չշոշափելով նրա կենսագրությունը: Ուրիշ հարց է, որ այդ վերլուծության արդյունքում ձևավորվում է մի պատկեր, որը վկայում է Պոյի կերպարի և նրա ստեղծագործության միջև եղած անբաժանելի կապի մասին:

Լեմոնյեն շարունակում է Բողլերի և Վալերիի այն գաղափարը, որ Պոն ուներ հստակ միտք: Եվ այդ գաղափարը առաջնորդող է դառնում Պոյին վերաբերող Լեմոնյեի ուսումնասիրությունների մեջ: Հետաքրքիր է, որ իր նախորդների նման նա վկայում է ֆրանսիական գրականության մեջ Պոյի առաքելության մասին, սակայն գտնում է, որ «Ներվալն էր պատրաստել Պոյի Ֆրանսիա գալը»:

«Nerval a préparé l'arrivée de Poe en France».¹¹⁹

Լեմոնյեն, երբ խոսում է Պոյի և Ներվալի միջև եղած ընդհանրությունների և տարբերությունների մասին, այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ նա դիտարկում է Պոյին՝ որպես ֆրանսիական գրականության լիարժեք անդամի: Ավելի ուշ այդ մտքի վկայությունն ենք գտնում նաև Լեմոնյեի հետևյալ արտահայտության մեջ. «Իր քննադատական մտքով Պոն ավելի մոտ է Վոլտերի հայրենակիցներին, քան Հոֆմանին»:

«...Par son esprit critique Poe est plus prêt à Hoffman que pour les compatriotes de Voltaire».¹²⁰

Լեմոնյեն գտնում է, որ Պոն իր ստեղծագործությունները գրելիս ամեն ինչում «հետևում է տրամաբանության օրենքներին», իսկ «Մեղադրող սիրտը» պատմվածքը Լեմոնյեի համար պարզապես «իսկական գիտական մենագրություն է»:¹²¹

Մեկ այլ քննադատի՝ Ժան Ռուսլոի «Էդգար Պոն որպես ժամանակակից գրող» հետազոտության մեջ մենք կրկին հանդիպում ենք այն գաղափարին, որ Ամերիկյան «վտարել էր» պոետին իր հայրենիքից, իսկ Ֆրանսիան նրան «որդեգրել էր»: Ռուսլոն, հիմնավորելով այն օրինաչափ հանգամանքը, որ հենց Բողլերն է Պոյին առաջինը խորապես և լիարժեք ներկայացրել Ֆրանսիային թե՛ իր թարգմանություններում և թե՛ իր քննադատական գործերում գտնում է, որ Բողլերը եղբոր պես նման է Պոյին:

¹¹⁹ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs franchis. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p. 20

¹²⁰ Նույն տեղում էջ 23

¹²¹ Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs franchis. — Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. — p. 88

«Familière à lui comme¹ le frère». ¹²²

Ավելին, ֆրանսիացիների՝ Պոյի հանդեպ կայուն հետաքրքրության պատճառը Ռուսլոն գտնում է «Բողլերի և Պոյի հոգևոր եղբայրության» մեջ:

«Les âmes soeurs de Baudelaire et Poe». ¹²³

Ռուսլոն հանգամանորեն կանգ է առնում Ամերիկայում Պոյին մերժելու «պատճառների» վրա: Նա բերում է Պոյի մի շարք հայրենակիցների մտքեր և հետո փորձում մեկնաբանել դրանք: Այսպես, նա Ջենրի Ջեյմսից մեջբերում է անում այն մասին, որ «հետաքրքրությունը Պոյի հանդեպ որոշակիորեն վկայում է, որ ընթերցողի արձագանքը գտնվում է պրիմիտիվ փուլում»:

«Un enthousiasme pour Poe est décidément la preuve que la réflexion du lecteur est qu'à son stade primitif». ¹²⁴

Ջետո նաև հավելում է Փոլ Էլմեր Մորի հետևյալ կարծիքը. «Պոն պոետ է դեռևս չհասունացած տղաների և հիվանդների համար»:

«Poe est le poète des garçons pas encore mûrs et des hommes malades». ¹²⁵

Սրա կողքին Ռուսլոն խոսում է այն մասին, որ 1890 թվականին Պոյի անունը չկար անգամ Ամերիկայի 30 լավագույն գրքերի շարքում: Այս փաստին նա հակադրում է Ֆրանսիայում Պոյի հանդեպ տածած վերաբերմունքը: Նա նշում է, որ այնպիսի մեծ վարպետ, ինչպիսին Բողլերն է, անսահման բարձր էր գնահատում Պոյին, իսկ Մալարմեն, Վալերին և մի շարք ֆրանսիացի անվանի գրողներ Պոյին համարում են իրենց «մեծ ուսուցիչը»: Ռուսլոն գրում է.

«Baudelaire, Mallarmé, Valérie pour ne parler que de des trios plus grands! Car l'influence de Poe fut considérable sur une foule de poètes: de Verlaine au Gide des Poésies, de Villiers de l'Isle-Adam à Rollinat, de Rimbaud à Claudel, de Samain à Régner... etc». ¹²⁶

«Բողլեր, Մալարմե, Վալերի. չխոսենք միայն այս երեք մեծերի մասին: Զանգի Պոյի ազդեցությունը շատ նշանակալի է պոետների մի հսկայական խմբի համար. Վերլենից մինչև Ժիլը, Վիլյե դը Լիլ-Ադանից մինչև Ռոլինը, Ռեմբոյից մինչև Կլոդելը, Սամենից մինչև Ռենյեն... և այլն»:

Նշվածներից յուրաքանչյուրը Պոյից վերցրել են իրենց համար ինչ-որ հոգեհարազատ բան. Մալարմեն, Ժիլը, Վալերին՝ խստաշնչության և դաժանության, բարի կամքի և ստեղծագործելու դասեր, Ռոլինը և Մետերլինկը՝ խորհրդավորի և առեղծվածայինի տարօրինակ «բույրը»:

¹²² Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973. —p.40

¹²³ Նույն տեղում, էջ 69

¹²⁴ Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973. —p. 44

¹²⁵ Նույն տեղում

¹²⁶ Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973. —p. 46

Ռուսլոն գրում է, որ Վալերիի գրքերում ոչ մի խոսք չկա Պոյի ազդեցության մասին: Երևում է, որ նրան ծանոթ չէ Վալերիի անդրադարձները Պոյին, որոնք տեղ էին գտել այնպիսի աշխատանքներում և հոդվածներում, որոնց վերնագրերում Պոյի անունը չի հիշատակվում: Փոխարենը Ռուսլոն լայն անդրադարձ է կատարում Վալերիի այն գործերին, ուր վերջինս անդրադառնում է Մալարմեի ստեղծագործությանը: Ռուսլոյի քննադատական վարպետությունը թույլ է տալիս նրան անգամ այդ միջնորդված կապի միջոցով վերլուծել այն հսկայական ազդեցությունը, որ Պոյի ստեղծագործությունը թողել է Վալերիի վրա: Այդ ազդեցությունը այնքան ակնհայտ է, որ այդ մասին անգամ չի էլ հիշատակվում, բայց ենթադրվում է: Այդ փաստի հաստատումից Ռուսլոն անցնում է ավելի լայն ընդհանրացման.

*«l'influence de Poe s'étend-elle, plus ou moins visiblement, à tous les cantons de la poésie française de ces cent dernières années».*¹²⁷

«Պոյի ազդեցությունը՝ շատ թե քիչ տեսնելի, տարածվում է վերջին 100 տարվա ֆրանսիական պոեզիայի բոլոր բնագավառների վրա»:

Ռուսլոն մեծ պատկառանքով է խոսում Բոդլերի «կերտած» Պոյի մասին, մինչդեռ մեկ այլ քննադատ՝ Ժակ Կաբոն, ընդվզում է այն գաղափարի դեմ, որ Բոդլերի և Պոյի մեջ կա մեծ նմանություն և ընդհանրություն: Կաբոն գտնում է, որ նրանք այլ տիպի և հոգևոր այլ արժեքների տեր բանաստեղծներ են: Կաբոն փորձում է հակառակվել Բոդլերին նաև այն հարցում, որը կարծես անհերքելի փաստ էր դարձել ոչ միայն ֆրանսիական, այլև ողջ արևմտյան գրականագիտության համար. «Պոն ո՛չ անիծված էր, ո՛չ միայնակ և ո՛չ էլ կորած այն հասարակության մեջ, որին նա իբր խորթ էր», - այս մասին Կաբոն գրում է իր «Էդգար Պոն՝ ներկայացված իր իսկ միջոցով» գրքում:¹²⁸ Այդ նույն գրքում, հակադրվելով Պոյի բոդլերյան ընկալմանը, Կաբոն հաճախ կրկնում է, որ Բոդլերը սխալ է: Իր ասածները հիմնավորելու համար Կաբոն փորձում է կարևորել Պոյի դերը և կշիռը ամերիկյան գրականության մեջ՝ անտեսելով այդ մասին մինչ այդ եղած թե՛ ֆրանսիական և թե՛ ամերիկյան քննադատների բոլոր կարծիքները: Կաբոն վերոնշված գրքում այն միտքն է արտահայտում, որ «Պոյից առաջ ամերիկյան գրականություն գոյություն չի ունեցել»: Այլ կերպ ասած,՝ նա Պոյին անվանում է ամերիկյան գրականության ստեղծող:¹²⁹

Ժակ Կաբոյի աշխատանքի հիմնական նպատակներից մեկն էր խոսել Պոյի մասին՝ որպես մեծ դեր ու կշիռ ունեցող ամերիկացի գրողի և լրագրողի, ինչը նրա կարծիքով չի արվել Բոդլերի ժամանակներից ի վեր:

¹²⁷ Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973. —p. 47

¹²⁸ Cabau, J. Edgar Poe par lui-même. — Paris, Éditions du Seuil, 1960. —p. 28.

¹²⁹ Cabau, J. Edgar Poe par lui-même. — Paris, Éditions du Seuil, 1960. —p. 30

Անդրադառնալով Պոյի պոետիկայի հարցերին՝ Կաբոն փորձում է հիմնավորել իր այն միտքը, որ «l'art de créer la sensation chez Poe est devenu la nécessité psychologique».¹³⁰

«Սենսացիա ստեղծելու արվեստը Պոյի մոտ դարձել էր հոգեբանական անհրաժեշտություն»:

Ծանոթությունը Կաբոյի աշխատանքի հետ այնպիսի տպավորություն է ստեղծում, որ քննադատը իր առջև մեկ գլխավոր նպատակ էր դրել՝ բոլոր կետերով հակառակվել Բողերին: Եվ դա վերաբերում է ոչ միայն Պո-ամերիկացու և կյանքի օրոք հայրենիքում ունեցած նրա հեղինակության ու հաջողության խնդիրներին, այլև Պոյի ստեղծագործական տեխնիկայի բազմաթիվ հարցերին: Կաբոյի այս աշխատանքը սկզբնական շրջանում որոշակի աղմուկ առաջացրեց, բայց հիմնականում բացասական: Հետագայում այդ գիրքը գրեթե բոլորի կողմից մոռացության մատնվեց: Եվ դրա պատճառը այն էր, որ Կաբոն ամեն ինչում փորձում էր հակառակվել Բողերի պես մեծ վարպետին և բոլորի կողմից ընդունված կարծիքներին, այլ ավելի շուտ նրանում, որ Ժակ Կաբոն իր կողմից առաջ քաշած բոլոր դրույթներում կա՛մ չի տալիս դրանց հիմնավորումը, կա՛մ հենվում է «Ժամանակակիցների» արտահայտած մտքերի վրա, շատ հաճախ այնպիսի մարդկանց, որոնք հեռու են գրականությունից և իրավասու չեն մասնագիտական կարծիք արտահայտելու:

Պոյին նորովի բացահայտելու փորձ է անում նաև Ռոժե Ֆոլկլացը: «Էդգար Պոյի աշխարհը» աշխատանքի մեջ նա ընդգծում է ֆրանսիական քննադատների հիմնական մասի «անհիմն լինելը». «Պոյին հասկանալու համար անհրաժեշտ է տեղադրել նրան իր իսկ համատեքստում», - գրում է Ֆոլկլացը՝ նկատի ունենալով ինչպես սոցիալական, այնպես էլ ստեղծագործական ու գաղափարական համատեքստը:¹³¹

Ճիշտ է, Ֆոլկլացը չի հակառակվում նախորդ հետազոտողներին, բայց այլ ռազմավարություն է ընտրում. նա պարզապես անտեսում է նախորդ բոլոր ուսումնասիրությունները: Բայց միակը, ում Ֆոլկլացը չի կարողանում շրջանցել, դա Բողերն է: Հարցականի տակ դնելով «ֆրանսիական» Պոյի միֆականացված կերպարը՝ քննադատը գրում է.

«On nous a donné ainsi une image de Poe qui relève un mythe».

«Մեզ առաջարկում են Պոյի այնպիսի կերպար, որը միֆ է»:

Շարունակելով իր միտքը՝ Ֆոլկլացը հետևյալ կարծիքն է արտահայտում.

¹³⁰ Նույն տեղում, էջ 39

¹³¹ Forclaz, R. Le monde d'Edgar Poe. Berne, Herbert Lang. — Francfort/M., Peter Lang, 1974. — p. 24

«Si le vrai Edgar Poe est encore inconnu en France... il faut cependant en chercher la cause véritable ailleurs: en effet, tel que Baudelaire l'a introduit dans ce pays. L'auteur de Corbeau est une figure mi-ré, mi-légendaire».¹³²

«Եթե իսկական Պոն դեռ հայտնի չէ Ֆրանսիայում, ապա պետք է փնտրել նախնական պատճառը. իրոք, այդպես Բողլերը մեր երկիր բերեց նրան՝ «Ագռավի» հեղինակին, ով դարձավ կիսաիրական, կիսաառասպելական կերպար»: Ավելի ուշ քննադատը փորձում է հետազոտությունների դիտանկյունից մոտենալ Պոյի միֆականացված կերպարին և հերքել այն: Ֆորկլացը շատ զգուշորեն է մոտենում Էդգար Պոյի կենսագրական փաստերին և իր ստեղծագործությունների մեջ դրանց արտացոլմանը: Քննադատը գիտակցում է, որ Պոյի միֆականացված կերպարը այնքան է արմատավորվել Ֆրանսիայում, որ այն գրեթե անհնարին է հերքել կամ փոխել: Սակայն ինքն իր հերթին չի բերում որևէ ծանրակշիռ փաստ, կամ չի անում մանրակրկիտ վերլուծություն, որը կարող էր հերքել նախորդ հետազոտողների կարծիքը: Թերևս միակ բանը, որ նա փորձում է հակադրել այդ թեզին, այն դրույթն է, որ Պոն՝ որպես անհատ, եղել է սթափ գիտակցության տեր մարդ.

«la nature de son esprit fait de logique et de clarté».¹³³

«Նրա գիտակցության բնույթը տրամաբանության և պարզության մեջ է», և Պոյի ամենամեծ արժանիքը, որտեղ առավել դրսևորում է նրա հանճարը ըստ Ֆորկլացի, «un universe sans equivalent dans aucune littérature».¹³⁴ «ունիվերսում է, որի նմանը չկա ոչ մի գրականության մեջ»:

Պոյի «ֆրանսիական» կերպարին է անդրադառնում նաև Կլոդ Րիշարը իր ծավալուն աշխատանքում, որը վերնագրված է «Պոյի ուսումնասիրությունները Եվրոպայում. Ֆրանսիա»: Ընդունված ավանդույթի համաձայն՝ Րիշարը մոտենում է Պոյի կերպարին Բողլերի տեսանկյունից, այսինքն՝ որպես տառապյալ և խենթ հանճար՝ միևնույն ժամանակ անվանելով նրան «պարզության պոետ»: «un artiste conscient et lucide»

Ավելի ուշ Րիշարը գրում է. «Էդգար Պոյի քննադատական միտքը» աշխատությունը, որտեղ հետազոտում է մի կողմից Պոյի «կառուցվածքի փիլիսոփայությունը», մյուս կողմից՝ նրա «Ագռավը» բանաստեղծությունը՝ ձգտելով որքան կարելի է հստակ և հիմնավորված ներկայացնել իր մոտեցումը: Նա գրում է. «Ես վերջերս փորձեցի ցույց տալ, թե ինչպես է Բողլերի ստեղծած կերպարը վարակել այնպիսի անկախ ուղեղ, որպիսին Անդրե Բրետոնն է»¹³⁵: Րիշարի

¹³² Նույն տեղում, էջ 23

¹³³ Forclaz, R. Le monde d'Edgar Poe. Berne, Herbert Lang. — Francfort/M., Peter Lang, 1974. — p. 26

¹³⁴ Նույն տեղում

¹³⁵ Richard, C. Poe Studies in Europe: France. — Poe Newsletter, January 1969. — Vol. II, No. 1, 2:20-23.

կարծիքով Բողերը կարողացել է Պոյի մասին իր սխալ ընկալմամբ «վարակել» ֆրանսիացի քննադատների մեծ մասին այնպես, որ Պոյի ֆրանսիական քննադատությունը, ըստ Րիշարի, իր հիմնական մասով հանդես չի գալիս քննադատություն բառի ամբողջական իմաստով, այլ ավելի շուտ զուտ սուբյեկտիվ տեսանկյունի արտահայտություն է: Միևնույն ժամանակ Րիշարը համոզված է Պոյի հանճարեղ հեղինակ լինելու մեջ, ով նրա կարծիքով ավելի շուտ մաքուր տրամաբանության կողմնակից է: ¹³⁶

Մեկ այլ մոտեցում է ցուցաբերում Պոյի բողերյան մեկնաբանը՝ արվեստի տեսաբան, վիպասան և պոետ Կամիլ Մոկլերը: Իր «Բողերի հանճարը՝ պոետ, մտածող, գեղագետ»

«Le Génie de Baudelaire: poète, penseur, esthéticien» աշխատության մեջ Մոկլերը անդրադառնում է Պոյի ռոմանտիկացված կերպարին, ինչպիսին ստեղծել էր Բողերը, սակայն, ինչպես հետո պարզ կդառնա, նա կանգ չի առնում բողերյան փորձի վրա և ստեղծում է Պոյի սեփական կերպարը:

Մինչ այդ Մոկլերը հեղինակել էր մեկ այլ գործ, որը կոչվում է «Ոգու արքայազներ», ուր նա հավաքել էր Պոյի, Ֆլոբերի, Մալարմեի, Վիլյե դը Լիլ-Ադանի ստեղծագործությունների և կենսագրությունների նկարագրությունները: Այս գրքի սկիզբը նվիրված է Էդգար Պոյին, որի մասին հեղինակը գրում է. «Չնայած հիշողություններին և փաստաթղթերին՝ պատմությունը ամենից առաջ մնում է զգացումների գիտություն, որի ամենավերջին ճշմարտությունը արդեն դարձել է կիսաառասպել: Երևացող պատմության տակ գոյություն ունի թաքնված պատմություն, որը գրում են փիլիսոփաներն ու պոետները» :

«Malgré l'effet des mémoires et des documents, l'histoire demeure avant tout une science sentimentale, dont la vérité la plus immédiate est déjà une demi-légende».¹³⁷

Այսինքն, Մոկլերը չի հերքում պոետների և փիլիսոփաների վարկածը, բայց գտնում է, որ պատմական ճշմարտության առավել լայն ու հստակ բացահայտման համար անհրաժեշտ է համադրել պատմագիրների կողմից գրվող պատմությունը և «թաքնվածը»՝ փիլիսոփաներին ու պոետներին:

Պոին Մոկլերը, հետևելով Բողերի մոտեցմանը, գնահատում է նրան որպես մի մարդ, «որին կյանքը կարող է միայն վիրավորել», մի մարդ, ով «միաժամանակ հասել է մեծագույն ցավի և մեծագույն փառքի» :¹³⁸ Մենք հիշում ենք, որ Պոյին նվիրված իր

¹³⁶ Richard, C. Poe Studies in Europe: France. — Poe Newsletter, January 1969. — Vol. II, No. 1, 2:20-23.

¹³⁷ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A.

Michel, 1925 — 94p. 3-4

¹³⁸ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A.

աշխատությունը Բողերը սկսում էր բառերով, որոնց հիմնական միտքն այն էր, որ աշխարհում կան պոետներ, որոնց մինչև կյանքի վերջ հետևում է դժբախտությունը: Այդ նույն գաղափարը շարունակում է Մոկլերը, ով, խոսելով Պոյի մասին, գրում է. «Ինձ թվում է, որ ոչ ոք այդքան մշտապես մեթոդապես դժբախտ չի եղել»: Ի դեպ, հեղինակը տեսնում է դժբախտ ճակատագրի նշանները ոչ միայն Պոյի կենսագրության մեջ, այլև նրա արտաքինում. «Ինտելեկտուալ մեծությունը այստեղ ակնհայտորեն սկիզբ է առել դաժան բախտի հետ մշտական ներքին վեճից», և դրա հետ կապված՝ Մոկլերը այսպիսին է պատկերացնում Պոյի արտաքինը. «Գունատ, խոր և օղակներով պատված աչքերով, հսկայական ճակատով, վերամբարձ բերանով, խիտ և մուգ մազերով և ասես հուզմունքի պահին քարացած դեմքով»:¹³⁹

Ակնհայտ է, որ այս նկարագրությունը զգալի չափով տարբերվում է Պոյի արտաքինի բողերյան նկարագրությունից: Բողերի մոտ նա ռոմանտիկ պոետին բնորոշ բնական գծերով էր օժտված: Ճիշտ է, Մոկլերը Պոյին նույնպես անվանում է նահատակ և տառապյալ, սակայն ընդհանրապես չի հիշատակում նրա ռոմանտիկ լինելու հանգամանքը, ինչը չափից ավելի էր անում Բողերը:

Մոկլերը Պոյի դժբախտության նշանները առաջին հերթին տեսնում է նրա կենսագրության մեջ՝ շեշտադրելով պոետի կյանքի հիմնական փուլերը՝ մոր մահը, որբությունը, նրան չհասկացող խնամակալը, նրա կյանքի երկու հրաշալի, բայց և ողբերգական կանայք՝ Վիրջինյան և Մարիա Զլեմը: Մոկլերը չի ցանկանում և չի փորձում վերլուծել Պոյի կենսագրության մանրամասները՝ բավարարվելով նրա կենսագրության մի քանի կարևոր գծերը նշելով: Հիշենք, որ Բողերը նույնպես հարկ չհամարեց մանրամասնորեն ներկայացնել Պոյի արտաքինը՝ բավարարվելով հետևյալ բառակապակցությամբ. «ռոմանտիկի համար տիպիկ»:

Մոկլերին հետաքրքրում է իսկական և ամբողջական Պոն, որին նա փնտրում է ո՛չ կենսագրության մեջ, ո՛չ նրա նամակներում և հուշագրություններում և անգամ ո՛չ էլ նրա ստեղծագործություններում, այլ ավելի շուտ այդ ստեղծագործություններից ստացած իր սեփական տպավորություններում:¹⁴⁰

Ինչպես արդեն նշեցինք, Մոկլերը այնքան էլ համամիտ չէ Բողերի ստեղծած Պոյի կերպարի հետ: Պոյին նվիրված իր առաջին աշխատանքում, որը կոչվում էր «Էդգար Պոյի հանճարը. առասպելներ և ճշմարտություն, մեթոդ, միտք,

Michel, 1925 — 94p. 5

¹³⁹ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A.

Michel, 1925 — 94p. 6

¹⁴⁰ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A.

Michel, 1925 — 94p. 11

ագդեցությունը Ֆրանսիայում», «Le Génie d'Edgar Poë: la légende et la vérité, la méthode, la pensée, l'influence en France». ինչպես նաև տվյալ հետազոտության մեջ, որը մենք հիմա վերլուծում ենք, Մոկլերը ընդգծում է, որ Բոդլերի առաջ քաշած այն միտքը, թե Պոյի ներդրումը և ակնհայտորեն հատուկումն է իր մեծ շնորհի համար, այնքան էլ հիմնավորված չէ: Այս և նման այլ տարմբումների պատճառը Մոկլերը համարում է այն, որ Բոդլերը Պոյի մեջ տեսնում էր միայն արվեստագետի, սակայն Պո-գաղափարախոսը Բոդլերի հայացքից ամբողջապես վրիպում է: Ըստ Մոկլերի՝ Բոդլերի պատճառով է «գեղեցկության մշուշը պարուրում է Էդգար Պոյի անունը» և, փաստորեն, խանգարում է տեսնել այն. «brume enveloppe le nom d'Edgar Poe».¹⁴¹

Մոկլերը տարբերություն է դնում «պրակտիկ բանականության» և «մաքուր բանականության» միջև, որոնք միշտ իրար հետ գտնվում են կոնֆլիկտի մեջ: Մոկլերն այն միտքն է արտահայտում, որ Էդգար Պոյի մոտ ավելի մեծ չափով առկա է պրակտիկ բանականությունը, սակայն տարբեր պատճառներով այն քողարկված է մնում: Քննադատը գրում է. «Միստիցիզմի իրավիճակը և հակումը դեպի մետաֆիզիկան այնքան բնագործ են արմատավորվել նրա մաքուր բանականության մեջ և ձևավորել նրա ինտելեկտի հիմքը, որ պրակտիկ բանականությունը չէր համարձակվում ցույց տալ իրեն»:

«La condition mystique et le goût pour métaphysique ont été instinctivement dans son esprit pur et formaient dans ce cas la base de son intellectualité que l'esprit pratique n'ose se montrer».¹⁴²

Այս նույն աշխատության մեջ Մոկլերը խոսում է նաև Պոյի երկվության մասին: Այս թեման շոշափել են գրեթե բոլոր քննադատները՝ սկսած Բոդլերից, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է մեկնաբանել երկվության այդ խնդիրը: Մի դեպքում Պոն ներկայանում է որպես տառապյալ, մյուս դեպքում՝ որպես զոհ, մի դեպքում որպես չար հանճար, մյուս դեպքում՝ մեծ հոգու տեր, անպաշտպան անձ և այլն: Նման հակադրությունները Պոյի նկարագրություններում այնքան շատ են, որ դրանք բոլորը թվարկելն անգամ դժվար է: Հաստատ է մի բան. Պոյի ստեղծագործության և նրա անձի մեջ ի սկզբանե եղել են հակասություններ, և նրա ամբողջ կյանքն է եղել վայրիվերումներով լի, ինչը և իր հետքն է թողել նրա մարդկային խառնվածքի ու ստեղծագործության վրա: Մոկլերը գրում է, որ Պոյի մեջ համատեղվում են «երկու անհատականություններ՝ մտածող և տառապող»:

«Deux personnalités parallèles, la méditante et la souffrante».¹⁴³

¹⁴¹ Նույն տեղում, էջ 14

¹⁴² Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A. Michel, 1925 —p. 23

Ելնելով Մոկլերի վերլուծությունից՝ կարելի է գալ այն եզրահանգման, որ նշված երկու կողմերը միավորվել են ստեղծագործության մեջ. այն, ինչը ստիպում էր տառապել, դրդում էր նրան այդ տառապանքներից ելնելով ստեղծագործել: Եվ դա միաժամանակ հանդիսանում է հատուցումը այդ ստեղծագործության և շնորհի դիմաց: Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ այս հարցում Մոկլերը որոշ չափով հակասում է ինքն իրեն, քանի որ մեկ այլ տեղ նա նշում էր, որ համամիտ չէ Բոդլերի արտահայտած նույն մտքի հետ: Երբ ավելի ուշադիր ենք համեմատում այդ երկու մոտեցումները, պարզ է դառնում, որ Մոկլերը արտահայտում է նույն միտքը, սակայն այլ բառերով: Այս նույն տեքստում մի քանի էջ հետո մենք գտնում ենք նշվածի ևս մեկ հաստատում. «Այս կյանքն է վճարել այդ գեղեցկության համար»:

«Cette vie a payé pour cette beauté».¹⁴⁴

Մոկլերը համոզված է, որ Պոյի բոլոր անհաջողությունները, դժբախտությունները, վախերը, չկարգավորված կյանքը ստեղծել է նրա հերոսներին՝ Արթուր Գորդոն Փիմին, Աշերին, ամբոխի մարդուն, շշի մեջ գտնված ձեռագրի խմբագրին: Այսինքն՝ քննադատը ուղղակի կերպով է կապում և սինթեզում Պոյի հերոսների կերպարը նրա կենսագրությանը և ստեղծագործությանը:

Այս բոլոր նկարագրությունների և մեկնաբանությունների մեջ Մոկլերը հաճախ ռոմանտիկացնում է Պոյի կերպարը, սակայն փորձում է անել դա այլ կերպ, քան անում էր Բոդլերը և Մոկլերի հիմնադրույթների մեջ ի հայտ է գալիս ևս մեկ հակասություն. ինչպես հիշում ենք, Մոկլերը մեկ այլ տեղ դեմ էր դուրս գալիս Բոդլերի կողմից Պոյի կերպարի ռոմանտիկացմանը: Այսպիսով, կարելի է գալ այն եզրակացության, որ Մոկլերը փորձում է ամեն հարցում վիճարկել Բոդլերի մոտեցումները և տալ Պոյի կերպարի սեփական՝ Բոդլերից տարբերվող վերլուծությունը: Սակայն արդյունքում ամենակարևոր դրույթներում նա ի վերջո հանգում է նույն բոդլերյան կարծիքին, բայց սեփական համեմատական և նկարագրական միջոցներով է ներկայացնում դա:

Կարևոր է նշել, որ Մոկլերը դասվում է այն քննադատների թվին, որոնք իրենք էլ պոետներ են, ինչպես և Բոդլերը, և որոնց հոգվածները Էդգար Պոյի մասին, ըստ էության, գեղարվեստական գործեր են: Նույնը գտնում ենք Մոկլերի նկարագրությունների մեջ, ով, խոսելով Պոյի պատմվածքների պոետիկայի և ոճի մասին, գրում է. «Եվ ամենը պատկերված է սարսափի դյուրիչ բազմախառնուրդի

¹⁴³ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A.

Michel, 1925 — 94p. 12

¹⁴⁴ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A. Michel, 1925 — p. 15

մեջ՝ ճերմակության, քնարականության... հեգնանքի, հավատի...» «Le tout fondu en saisissant amalgame du terreur, de blancheur, de lirisme... de l'ironie, de foi». Այսինքն՝ Մոկլերի հիմնական ոճը զգացմունքային երանգավորված բառապաշարի առատությունն է, այդ թվում՝ մակդիրների ու համեմատությունների: Չգացվում է, որ նա հիացմունքով և ակնածանքով է խոսում իր ուսումնասիրության առարկայի մասին: Եվ շատ հետաքրքիր է, որ իր աշխատության այս գլուխը Մոկլերն ավարտում է հետևյալ բառերով. «Նա (Բողերը- L.L.) մնում է արիստոկրատական արվեստի ամենամեծ և ամենաթանկագին կերպարներից մեկը» «Il reste l'une des plus grandes et plus chères personnes de l'art aristocratique».¹⁴⁵

Ակնհատ է, որ Մոկլերը կամա թե ակամա կրկնում է Բողերի արտահայտած նույն միտքը: Այսպիսով, կրկին գալիս ենք այն համոզմունքին, որ Մոկլերի՝ Բողերի հետ ունեցած տարածայնությունները վերաբերում են հիմնականում դետալներին և ոչ թե էական մանրամասներին, իսկ ընդհանուր գաղափարական ուղղվածության և շարադրանքի տոնայնության մեջ Մոկլերը շատ մոտ է կանգնած Բողերին և փաստացի շարունակում է նրա ավանդույթը: Սա աչքի է ընկնում նաև մեկ այլ հատվածում, որտեղ խոսքը գնում է Ամերիկայի մասին: Մոկլերը գրում է. «Մինչև իր վերջին օրերը նա ապրում էր մի երկրում, որը խենթացել էր շահամոլությունից, մինչդեռ ինքը (Պոն-L.L.) պահպանողն էր այն համառ, արժանապատիվ, խիստ և միևնույն ժամանակ կրքոտ ինտելեկտուալ ավանդույթի, որի օրինակները նրան չտվեց իր հայրենիքը, բայց որը նա գտավ միայն հանճարեղ մարդկանց գաղտնի միջազգային միավորման մեջ» :

«Il fut jusqu'au dernier jour, au milieu d'un pays affolé d'utilitarisme, le gardien obstiné, digne, stricte et ardent tout ensemble, d'une tradition intellectuelle dont sa patrie ne lui donnait pas d'exemple, et qu'il avait retrouvé seul dans l'hérédité secrètement internationale des hommes de génie»¹⁴⁶

Մենք տեսնում ենք նաև «պրակտիկ կյանքից պրակտիկ բանականության բաժանվածության», անհամատեղելիության մոտիվը: Մոկլերը այստեղ Պոյին ներկայացնում է որպես կյանքից կտրված, մեկուսացած պոետի, որը պատկանում է «մարդկանց հատուկ տիպին»: Այստեղ մենք կրկին նկատում ենք, որ այս ամենը մեզ կրկին հիշեցնում է Բողերի տողերը: Տարբերությունը կայանում է միայն նրանում, որ Մոկլերի մոտ բացակայում է մռայլ և անկումային տրամադրությունը, դեկադանսի բնորոշ մթնոլորտը: Մոկլերի մոտ այնպես են պատկերված հանգամանքները և ընդհանուր մթնոլորտը, որ տպավորություն է ստեղծվում, թե Պոյի մոտ ամեն ինչ

¹⁴⁵ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A. Michel, 1925 —p. 35

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 36

ճիշտ էր, ամեն ինչ կարգին, այնպես, ինչպես պետք է լիներ: Իսկ «արիստոկրատիզմի» և «շահամոլության» միջև եղած կոնֆլիկտը Ամերիկայում «մաքուր բանականության» և «պրակտիկ բանականության» միջև եղած կոնֆլիկտն է, որը, ըստ Մոկլերի, դրված է հանճարի հենց բնության մեջ: Նա Պոյի մեջ տեսնում է վեհ ողբերգականություն և նուրբ ակնարկով ցույց տալիս, որ այստեղ կա նաև պոետի մեղքի բաժինը, երբ վերջինս շեղվում է բնության օրենքներից: Մոկլերը նշում է. «Նա տառապում էր այն ամենից, ինչից կարող է այս աշխարհում տառապել մարդը, նրա մարդկային անկատարությունը վնաս էր հասցնում միայն իրեն և իր մարմնին, քանի որ նա կարողանում էր պահպանել սեփական ստեղծագործության արժանապատվությունը և սեփական մտքի աճը: Նրա ստեղծագործությունը մնում է կատարյալ, փակ, ակնհայտ, բայց և առեղծվածային»:

«Il souffrait de tout les souffrances possibles dans ce monde, mais il seulement aggradissait; ses imperfectionnes humaines ne nuissait que lui-même et sa chair, car il savait garder la dignité de son oeuvre et l'augmentation de sa pensée... Son art demeure parfait, fermé, evident et mystique».¹⁴⁷

Այս տողերը որոշ չափով հիշեցնում են Մալարմեի՝ Էդգար Պոյի մահվանը նվիրված բանաստեղծության տողերը, ինչը վկայում է նաև այն մասին, որ Պոյի անձի և ստեղծագործության ընկալումը Մոկլերի մոտ կապված է ոչ միայն Բոդլերի, այլև Մալարմեի հետ: Հետաքրքիր է նաև նշել, որ, համեմատելով Բոդլերի և Պոյի կերպարները, Մոկլերը ներկայացնում է այդ միասնական կապը միֆականացված կերպարների մակարդակի վրա: Այսինքն՝ իրականում Մոկլերը ոչ միայն չի մերժում Բոդլերին, այլ ավելին՝ բարձրացնում է նրան մինչև Պոյի միֆականացված կերպարի մակարդակը և դնում նրանց կողք կողքի, ինչպես հավասարը հավասարի հետ:

Ձգտելով գտնել Պոյի «իրական կերպարը»՝ Մոկլերը Պոյի միֆականացմանը հաղորդում է իրականության գծեր: Արդյունքում՝ նրա մոտ Պոն ներկայանում է որպես «ոգու արքայազն», և այդ բնորոշման մեջ ընդգծվում է Պոյի կերպարը ոչ որպես մարգարե, այլ որպես հոգևոր արիստոկրատ:

Փորձառու թարգմանչուհի Նվարդ Վարդանյանը գրում է. «Թարգմանչի առաջին առանձնահատկությունն այն է, որ նա իր ընտրած հեղինակի հետ համագործակցելիս նոր կերպարանք է ստանում, դառնում է հեղինակը, (...) թափանցում է նրա հոգու աշխարհը և ճշտորեն ընկալում նրա ներքին

¹⁴⁷ Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, A. Michel, 1925 —p. 36

աշխարհը մբռնումը, տիրելով նրա զգացումների ողջ կերտվածքին, որոնք արտահայտվել են տարբեր հնարագիտություններով ու ձևերով:»¹⁴⁸

Եթե մենք դիտենք այս բնորոշումը իմաստային տեսանկյունից և հիշենք, որ Պոն՝ որպես անիծյալ պոետ, ինչպես Մոկլերի, այնպես էլ Բոդլերի մոտ հակադրվում է ամբոխին, ապա կնկատենք, որ սա բոդլերյան ամենասկզբնական շրջանի բնութագրական գծի շարունակությունն է:

Մոկլերի մոտ կա ևս մեկ աչքի ընկնող մոտեցում. նա առավել շեշտադրում է ողբերգականը Պոյի կենսագրության մեջ և ստեղծում Պոյի՝ որպես ողբերգական հերոսի կերպար, որը շատ հոգեհարազատ է անտիկ շրջանի հերոսների տիպին: Առաջին հերթին դա ճակատագրի թեման է, որին մարդ պետք է դիմակայի, բայց արդյունքում ոչինչ չի կարող փոխել:

Էդգար Պոյի՝ որպես Էդգար Ալան Պո «տառապյալի» կերպարին է անդրադառնում Ժոզեֆեն Պելադենը: Այս քննադատը հիմնական շեշտը դնում է ամերիկացի գրողի ստեղծագործության միստիկական կողմի վրա և դա միանգամայն օրինաչափ է. Բանն այն է, որ Պելադենը ֆրանսիական Ռոզենբրոյցերների Եղբայրության հիմնադիրներից մեկն էր և քրիստոնեության մեջ զբաղվում էր միստիկական ուղղության ուսումնասիրությամբ: Խոսելով Պոյի ստեղծագործության մեջ միստիկականի և առեղծվածայինի առկայության մասին՝ նա հետաքրքիր համեմատություն է անում. «Crucifié par la Réalité, il a laissé les terreurs les plus horribles... Honnête au milieu des calibans, le martyr Prospéra — Edgar Allan Poe».

«Նա, ով խաչված էր իրականության կողմից, իրենից հետո թաղեց ամենասարսափելի մղձավանջներ...նա ազնիվ էր ելուզակների մեջ, նահատակ «Պրոսպերո»:¹⁴⁹

Կրոնական միստիցիզմից բացի Պելադենը խորացել էր նաև փիլիսոփայության և Էկզիստենցիալիզմի ոլորտ, և դա է պատճառը, որ Պոյին նվիրված իր տողերում ընդգծվում է հենց փիլիսոփայամիստիկական և Էկզիստենցիալիստական կողմը: Նա խոսում է «Պո-նահատակի», «Պո-խաչյալի» մասին, ինչը մեզ զուգահեռաբար հիշեցնում է Բոդլերի «աղոթքը Էդգար Պոյին», որտեղ նույնպես առկա է կրոնամիստիկական մոտեցումը:

Պոյի միֆականացված և միստիֆիկացված կերպարին շատ մոտ է անվանի գրող և քննադատ Միշել Բյուտորիի գրված «Անհավանական պատմություններ»

¹⁴⁸ Վարդանյան Ն. Ուրվագծեր գեղարվեստական թարգմանության մասին, ,Պոեզիայի ապագան թարգմանության միջոցով գիտաժողովի ժողովածու, Ա և Մ հրատ., Երևան, 2004, էջ 94

¹⁴⁹ Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973. —p. 67

գրքում տեղ գտած Պոյի կերպարը: Սակայն հիմնական գաղափարը և մոտիվը բխել են ոչ թե Պոյի անձի կամ ստեղծագործության, այլ ավելի շուտ Բողլերի ազդեցությունից: Այս գիրքը հիմնված է Բողլերի 1856 թվականի երազի վրա: Բյուտորը ի սկզբանե պատրաստվում էր գրել Էսսե, սակայն այն վերաճեց մեծ գրքի, որտեղ խոսվում է Էդգար Պոյի ստեղծագործության մեջ առկա երազների տարբեր տիպերի մասին, սակայն հիմնական շեշտը դրված է այն բանի վրա, թե ինչ է գրել Բողլերը Պոյի մասին:

Այդ գրքի սկիզբը արդեն իսկ ակնարկում է նրա գաղափարական ուղղվածության մասին.

«Le jeudi 13 mars 1856, un peu avant 5 heures du matin, Jeanne Duval, qui vivait alors avec Baudelaire, le réveilla en faisant du bruit avec un meuble dans sa chambre. Le rêve qu'il vient d'interrompre lui semble si (drôle qu'il écrit immédiatement à son ami Charles Asselineau pour lui raconter en détail... Peu à peu ce sont toutes les relations entre poésie et sexualité, poésie et révolution, poésie et suicide chez Baudelaire qui s'éclairent d'un jour nouveau».¹⁵⁰

«1856 թվականի մարտի 13-ին՝ հինգշաբթի օրը՝ առավոտյան ժամը 5-ից փոքր ինչ վաղ, Ժաննա Դյուվալը, որն այն ժամանակ ապրում էր Բողլերի հետ, արթնացրեց նրան՝ աղմուկ առաջացնելով իր սենյակի կահույքի շարժումով: Ընդհատված երազը Բողլերին թվաց այնքան ուշագրավ, որ նա իսկույն գրեց իր ընկերոջը՝ Շարլ Ասելինոյին, որպեսզի պատմի նրան մանրամասները... Այստեղ աստիճանաբար Բողլերի մոտ բացահայտվում են բոլոր կապերը պոեզիայի և սեռականության , պոեզիայի և հեղափոխության, պոեզիայի և սուիցիդի միջև, ով ընկալեց դա նոր օրվա լույսի ներքո»:

Այս հատվածը հստակ ցույց է տալիս տվյալ ստեղծագործության էությունը, որտեղ կենցաղային մանրամասները համադրվում են ստեղծագործության բնության մասին վերացական մտորումների հետ: Բյուտորի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացած է Շարլ Բողլերի վրա, իսկ Էդգար Պոն ներկա է այս ստեղծագործության մեջ միայն որպես պատմվածքների հեղինակ: Այդ պատմվածքներն են, որ Բողլերի համար դառնում են տպավորությունների և երազատեսությունների աղբյուր: Իհարկե, այս եղանակով Միշել Բյուտորը ուզում է սեփական տեսանկյունից ցույց տալ «բողլերյան Պոյի» կերպար, սակայն միևնույն ժամանակ նա ընդգծում է, որ իր նկարագրածը որևէ կապ չունի իրական Էդգար Պոյի կենսագրականի հետ. սա ընդամենը միֆ է, երազատեսություն:

¹⁵⁰ Butor, M. Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire. — Gallimard, 1988.— p. 5

Մեկ այլ գրող և քննադատ Ստանիսլավ Ֆյումեն իր «Ժամադրության պոեզիան»:

«La poésie au rendez-vous» աշխատության մեջ կոչ է անում հրաժարվել Պոյի այն կերպարից, որը բոլորին «փաթաթել է» Բոդլերը: Նա գրում է.

«Nous en sommes restés aux idées fausses qu'exprimait Baudelaire en 1856...».¹⁵¹

«Մենք մնում ենք այն կեղծ գաղափարների վրա, որոնք արտահայտել է Բոդլերը 1856-ին...»:

Այստեղ Ֆյումեն ի նկատի ունի Պոյի՝ որպես «միայնակ, անիծյալ պոետի» բողբոջյան կերպարը, ինչպես նաև վերջինիս միտքը այն մասին, որ Ֆրանսիան «որդեգրել» է ամերիկյան գրողի: Դրա հետ կապված՝ նա մերժում է նաև ամերիկյան հասարակությունից Պոյին «վտարելու» գաղափարը: Հեգնական ոճով շարունակելով բողբոջյան «որդեգրման» թեման՝ Ֆյումեն գրում է, որ Պոյին

«On a confié Poe à Baudelaire, à Mallarmé puis à Valérie...».¹⁵²

«Վստահեցին Բոդլերին, Մալարմեին, իսկ հետո Վալերիին...»

Արդյունքում, ինչպես կարծում է Ֆյումեն, իրական Պոն մնաց ստվերում, և նրան ոչ ոք չնկատեց: Հենց այդ նկատառումով իր աշխատանքի սկզբում Ֆյումեն միանգամից հայտարարում է, որ «վերադարձնում է Պոյի ազգությունը» և խոսելու է ոչ թե Էդգար Պո-Ֆրանսիական առասպելի մասին, այլ առաջին հերթին՝ Պո-ամերիկյան լրագրողի մասին: Իր շարադրանքի ընթացքում, սակայն, Ֆյումեն բազմիցս վերադառնում է Ֆրանսիական «առասպելին» և որոշ գծեր է ավելացնում դրան՝ խոսելով այն մասին, որ Ֆրանսիան՝ որպես հոգատար մայր, իր թևի տակ է առնում վտարված պոետին: Նա այնպիսի երանգավորում է տալիս իր խոսքին, որ արդեն դժվար է դառնում տարբերակել՝ որտեղ է նա խոսում լուրջ, իսկ որտեղ հեգնական ոճով: Փորձելով հոգեվերլուծական մոտեցում ցուցաբերել՝ Ֆյումեն խոստովանում է, որ դա իրենից առաջ արել է Մարի Բոնապարտը.

«Dans ses oeuvres... il y a un matériel riche pour psychanalyse... et c'est pas étonnant que la princesse Marie Bonaparte lui a dédié une volume épaisse où ses cas ont été étudiés scrupuleusement».¹⁵³

«Նրա (Պոյի -L.L.) ստեղծագործություններում... հարուստ նյութ կա հոգեվերլուծության համար... և զարմանալի չէ, որ արքայադուստր Մարի Բոնապարտը նրան նվիրել է մի հաստ հատոր, որտեղ նրա դեպքը քննվում է մանրակրկիտ կերպով»:

¹⁵¹ Fumet, S. «Edgar Poe» in La Poésie au Rendez-vous. — Paris: Desclée de Brouwer, 1967. — P. 79.

¹⁵² Նույն տեղում, էջ 80.

¹⁵³ Fumet, S. «Edgar Poe» in La Poésie au Rendez-vous. — Paris: Desclée de Brouwer, 1967. — P. 85

Սակայն փաստը մնում է այն, որ ինքը՝ Ֆյումեն, նույնպես դիմելով հոգեվերլուծական մեթոդին, կապում է դա Բոդլերի ռոմանտիկական մոտեցման հետ:

Իր հետազոտության արդյունքում ի հեճուկս դրա սկզբնատողերում հայատարարած ընդվզման՝ Ֆյումեն, միևնույն է, գալիս է նույն այն մտքին, ինչ Բոդլերը, նրա հետևորդները: Ավելին՝ նա ջերմ ողջունում է Բոդլերի թարգմանությունը և Բոդլերի դերը Պոյի «Ֆրանսիականացման» գործում.

«C'est en France qu'Edgar Poe a trouvé, à la place de la célébrité que lui faisait ses compatriotes, la gloire»¹⁵⁴

«Հենց Ֆրանսիայում Էդգար Պոն գտավ փառք, որ փոխարենը նրան պետք է տային իր հայրենակիցները»:

Նույն այդ տեղում՝ մի քանի տող հետո, նա ընդգծում է, որ «Le style de l'Américain a gagné, sous la plume de Baudelaire, une élégance, une noblesse que l'original ne présenté pas».

«Բոդլերի գրչի տակ նա ձեռք բերեց պերճաշուք և բարոյական վեհություն, որոնք չես գտնի բնագրում»:

Սակայն այս տողերից հետո նա բաց չի թողնում առիթը՝ ցույց տալու, թե ինչ հեշտությամբ է Բոդլերը, մեջբերում անելով Պոյի «Պոետական սկզբունքները», աստիճանաբար «նա» բառի փոխարեն սկսում գործածել «ես» բառը և չափերտների մեջ չի դնում այդ մեջբերումները՝ դրանով իսկ միախառնելով Պոյի գաղափարները սեփականների հետ:

Եթե վերցնենք տառացիորեն, Ֆյումեն ճշմարիտ է, սակայն նա չի նկատում կամ չի ուզում նկատել այն փաստը, որ Բոդլերը, մինչ Պոյի գաղափարները սեփականին «միախառնելը», հանգամանորեն ներկայացրել է բնագիրը իր ճիշտ պատկերով: Եվ միայն դրանից հետո սեփական մոտեցումը ցույց տալու նպատակով համադրել է Պոյի մտքերը իր սեփական մտքերի հետ և մեկնաբանել դրանք: Նման համատեքստում ակնհայտ է, որ Պոյի գաղափարների «յուրացման» մասին խոսք գնալ չի կարող: Հավանաբար, Ֆյումեն որոշ չափով դեմ է այն բանին, որ Բոդլերը, համեմատական զուգահեռներ անցկացնելով, իրեն դնում է Պոյի կողքին և հավասար համարում նրան: Բայց այստեղ էլ ուշադիր մոտեցման դեպքում ակնհայտ է դառնում, որ Բոդլերը համեմատության եզրեր է փնտրում իր և Պոյի պոետիկայում, սակայն հավասարության նշան դնելու որևէ ակնարկ ո՛չ այստեղ, ո՛չ էլ անգամ ենթատեքստում չի արվում:

¹⁵⁴ Fumet, S. «Edgar Poe» in La Poésie au Rendez-vous. — Paris: Desclée de Brouwer, 1967. — P 84

Միակ բանը, որը Ֆյումեի աշխատության մեջ կարելի է գնահատել որպես տարածայնություն Բողերի հետ, դա այն է, որ Պոյի մահը թմրադեղերից և ալկոհոլից բնավ էլ կենսագրական փաստ չէ, այլ Բողերի և սիմվոլիստների կողմից առաջ քաշած միջ:

Մնացած բոլոր հարցերում, ինչպես և նախորդ քննադատների դեպքում, Ֆյումեն վերադառնում է Բողերի ստեղծած «ֆրանսիական Պոյի» կերպարին:

Պո-Բողեր խնդրին յուրօրինակ մոտեցում է ցուցաբերում Ֆրոյդի տեսության կողմնակիցը՝ արքայադուստր Մարի Բոնապարտը, ով մեծ տեղ է հատկացրել Պոյի անձի և նրա ֆենոմենի ուսումնասիրությանը՝ աշխատությունը վերնագրելով «Էդգար Պո: Հոգեվերլուծական ուսումնասիրություն»: Այն ցույց է տալիս այդ հետազոտության ուղղվածությունը: Իր ուսումնասիրության հիմքում դրված է Պոյի կերպարը ըստ Բողերի: Իր եռահատոր աշխատանքը ամբողջապես նվիրված է Էդգար Պոյի ստեղծագործությունների վերլուծությանը գրողի կենսագրության ուսանյակի միջով: Ուշագրավ է, որ այդ ուսումնասիրության մեջ Մարի Բոնապարտը հենվում է ոչ թե Պոյի բնագիր տեքստերի, այլ միայն Բողերի թարգմանությունների վրա: Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ ֆրանսիացիների համար դա միանգամայն օրինաչափ պրակտիկա էր:

Ելնելով իր ֆրոյդիստական դիրքերից՝ Մարի Բոնապարտը վերլուծում է Պոյի ստեղծագործությունների սյուժեները և կենսագրությունը հոգեվերլուծության չափորոշիչներով: Պոյի հերոսներից յուրաքանչյուրի մեջ նա տեսնում է կա՛մ բուն հեղինակին, կա՛մ նրա մորը, կա՛մ խորթ հորը՝ Ալան Պոյին, կա՛մ էլ Վիրջինիային և Գրիզվուդին: Իհարկե, մենք պետք է շարունակ հիշեցնենք, որ քննադատներից և ոչ մեկը չի կարող և չի փորձում շրջանցել Բողերին, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը վերցնում է Բողերից այն, ինչը իրեն հետաքրքիր է, և ինչը նա ուզում է զարգացնել:

Մարի Բոնապարտի մոտ բոլոր այդ անձինք դառնում են ստեղծագործության հերոսներ, իսկ վերլուծությունից հետո նորից ներկայացվում են որպես սովորական մարդիկ, որոնք միշտ գերիշխում են գործող անձանցից: Քննադատը իր առջև, փաստորեն, նպատակ է դնում վերլուծել գրողի կյանքը իր ենթատեքստերով: Այսպես, օրինակ՝ վերլուծելով «Աշերների տան անկումը» ստեղծագործությունը՝ նա զուգահեռներ է անցկացնում՝ Ռոդերիկ Աշեր- Էդգար Պո, Մեդլին Աշեր- Վիրջինիա: Այստեղ Մարի Բոնապարտը էլ ավելի հեռուն է գնում իր հոգեվերլուծական մեթոդներով և այդ զուգահեռական համեմատությունների մեջ խորհրդանշորեն համեմատում է Էդգար Պոյի մոր՝ Էլիզաբեթ Պոյի հետ:

«Quand Poe a écrit „La chute de la Maison Usher“, sa femme-soeur Virginia, depuis peu d'années son épouse, était sans doute déjà visiblement marquée pour la mort».¹⁵⁵

«Երբ Պոն գրում էր «Աշերների տան անկումը», նրա քույր Վիրջինիան, որը բոլորովին վերջերս դարձել էր նրա կինը, անկասկած արդեն իր վրա կրում էր մահվան նշանը»: Մարի Բոնապարտը այսպես է սկսում իր վերլուծությունը՝ դրանով իսկ նախապես թվարկելով այն բոլոր «բանալիները», որոնք պետք է օգնեն հետագա վերլուծության ընկալմանը: Նման վերլուծության առարկան առաջին հերթին Էդգար Պոյի հարաբերություններն են իր հարազատների հետ:

Լայնակի մեջբերումներ անելով տեքստից՝ Մարի Բոնապարտը վերլուծության ժամանակ հենվում է ոչ այնքան առանձին բառակապակցությունների, արտահայտությունների և մտքերի վրա, որքան առաջին հերթին պատմվածքի ընդհանուր մթնոլորտի վրա: Այստեղ արդեն նա չի թաքցնում, որ ստիպված է հենվել Բողերի նկարագրության և մեկնաբանության վրա: Փաստորեն ստացվում է, որ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք կրկնակի արտացոլման և վերարտադրման հետ, քանի որ Մարի Բոնապարտը հենվում է Բողերի թարգմանած և մեկնաբանած տեքստի վրա և արտահայտում սեփական արտացոլումը և մեկնաբանությունը հոգեվերլուծության եղանակով:

Այս առումով բավականին հետաքրքրական է Ռոդերիկ Աշերի և Էդգար Պոյի դիմանկարների համեմատությունը, որը Մարի Բոնապարտը ներկայացնում է իրեն բնորոշ ոճով: Մարի Բոնապարտի տեքստում կարդում ենք. «nous verrons que les portraits d'Edgar Poe lui-même concordent singulièrement avec cette description... Les grands yeux larges, liquides et lumineux, le développement frontal excessif... Certains traits exagéré... tels ces cheveux arachnéens».¹⁵⁶

«Մենք կտեսնենք, որ Էդգար Պոյի դիմանկարը առավելագույն չափով համաձայնում է այդ նկարագրությանը... Մեծ, փայլող, ջրագույն աչքեր, ճակատի առանձնահատուկ շարունակություն... Որոշ գծեր չափազանցված են, ինչպես օրինակ մազերը, որոնք նման են սարդոստայնի»: Այդ նկարագրությունը տալով՝ Մարի Բոնապարտը միաժամանակ ակնարկում է, որ այդ գծերի չափազանցվածությունը բնավ չի նշանակում, որ այն չի համապատասխանում Էդգար Պոյի դիմանկարի հետ: Քննադատը նաև համոզված է, որ իր առաջ քաշած բոլոր նախադրյալները համապատասխանում են իրականությանը. որ Աշերը դա Պոն է, որ ամբողջ պատմվածքը դա Պոյի բորբոքված ենթագիտակցության խաղն է, որի

¹⁵⁵ Bonaparte, M. Edgar Poe : étude psychanalytique; ouvrage orné de vingt- sept illustrations. — Paris, 1971. —p. 298

¹⁵⁶ Bonaparte, M. Edgar Poe : étude psychanalytique; ouvrage orné de vingt- sept illustrations. — Paris, 1971. —p. 302

միջոցով հեղինակը փորձել է ջրի երես բերել իրեն հուզող խնդիրները: Մարի Բոնապարտը հետևողականորեն վերլուծում է Պոյի պատմվածքները՝ յուրաքանչյուր պատմվածքի յուրաքանչյուր դրվագ վերափոխելով հոգեվերլուծության նյութի:

Ինչպես տեսնում ենք, քննադատը անխախտելի կապով միացնում է ոչ միայն Պոյի ստեղծագործությունն ու կենսագրությունը, այլև հեղինակի ու նրա հերոսի կերպարները՝ հենվելով միայն Բողլերի թարգմանությունների վրա: Նա համամարդկային բարոյականության տեսանկյունից Պոյին ներկայացնում է որպես այլասերված անձ, բայց և որպես հանճար: Անհասկանալի է մնում այս երկու մոտեցումների միասնական գնահատականը: Մարի Բոնապարտի այս երկակի մոտեցման մեջ հստակ չի երևում՝ արդյոք Պոյի հանճարը «արդարացնո՞ւմ է» նրա այլասերված լինելը, արդյոք դա պե՞տք է դիտել ընդհանուր մարդկային բարոյականության տեսանկյունից, սովորական «մահկանացուների» դիտանկյունից, թե՞ հանճարի դեպքում փոխվում են չափորոշիչները և արժեհամակարգը:

Ընդհանուր առմամբ Մարի Բոնապարտի աշխատությունը շարունակում է հետազոտողների այն գիծը, երբ հիմնական շեշտը դրվում է Պոյի ստեղծագործության մեջ անգիտակցականի դերի կարևորման վրա: Իսկ սա իր հերթին նպաստում է ամերիկացի հեղինակի անձի և ստեղծագործության հետագա միֆականացմանը:

1904 թվականին իր գիտական աշխատանքները Պոյի ստեղծագործության ուսումնասիրությանն է նվիրում Էմիլ Լովրիերը, ով հավաքված նյութի հիման վրա ատենախոսություն է գրում և հրատարակում Փարիզում «Էդգար Պոն, նրա կյանքը և ստեղծագործությունը. պաթալոգիական հոգեբանության վերլուծություն» վերնագրով: Ավելի ուշ Լովրիերը, շարունակելով իր ուսումնասիրությունները, գրում է «Էդգար Պոյի տարօրինակ կյանքը և տարօրինակ սերերը» վերնագրով գիտագեղարվեստական գիրք՝ նվիրված Էդգար Պոյի կենսագրությանը:

Այս աշխատանքը ուշագրավ է նաև նրանով, որ դրա մեջ Լովրիերը փորձում է տալ Էդգար Պոյին նվիրված այն բոլոր կարևոր հետազոտությունների համապատկերները, որոնք գրվել էին իրենից առաջ: Քննադատը ավելի հարմար է գտնում իր հետազոտությունը սկսել թարգմանությունների պատմությունից՝ դրանով իսկ մոտեցնելով ընթերցողին այն սահմանագծին, որտեղից սկսվում է «Ֆրանսիական Պոյի կերպարը»: Այդ պահից սկսած՝ Լովրիերը անդրադառնում է Պոյի կերպարին և՛ ֆրանսիական գրականության վրա վերջինիս ունեցած ազդեցության վերլուծությունը: Հետաքրքիր է, որ, խոսելով այդ ազդեցության մասին, Լովրիերը հենց սկզբում գործածում է *„funeste influence“* բառակապակցությունը, որտեղ ֆրանսերեն բառը թարգմանվում է որպես «կործանարար, չարագույժ»:

Աշխատանքի մեջ ավելի ուշ նա փորձում է հիմնավորել իր նման ձևակերպումը և գնահատականը:

Անդրադառնալով Պոյի կերպարի զարգացմանը՝ Լովրիերը նշում է. «nos écoles parnassienne, symboliste, décadente, vers-libriste et même néo-classique, sans insister, à notre avis, sur la funeste influence de cette mystification de Poe qu'était la trop fameuse "Genèse de Poèmes"».¹⁵⁷ «պառնասցիները, սիմվոլիստները, դեկադենտները, վերլիբրիստները և անգամ նեոկլասիցիստները, մեր կարծիքով, բավարար չափով չեն ընդգծել Պոյի միստիֆիկացման այն ճակատագրական ազդեցությունը, որը չափազանց հայտնի է որպես «Բանաստեղծության ծնունդ»:

Եթե այս հատվածում Լովրիերը թեթևակի է շոշափում «ճակատագրական ազդեցության» հարցը, ապա հաջորդ հատվածներում արդեն բազմիցս կրկնվում է այդ «կործանարար» և «մռայլ» ազդեցության դերը: Թվարկելով այն բոլոր արձակագիրներին և պոետներին, որոնց վրա Պոն գործել էր որոշակի ազդեցություն՝ Լովրիերը գալիս է այն եզրահանգման, որ այդ հեղինակները հավանաբար եղել են Պոյի հետ որոշակի «մռայլ հարազատության» մեջ: Տպավորություն է ստեղծվում, որ այդ բառակապակցությունը Լովրիերը բերում է հակադրելու Բոդլերի «հոգիների հարազատություն» արտահայտությանը: Լովրիերը փորձում է առավելագույնս պահպանել օբյեկտիվություն, անկողմնապահություն և այդ նպատակով իր մտքերի հաստատման համար երբեմն հենվում է մի երրորդ քննադատի կամ գրականագետի տեսանկյան վրա: Օրինակ՝ խոսելով այդ «մռայլության» մասին՝ նա բերում է քննադատ Արվեդ Բարինի հետևյալ խոսքերը. «les jugement de lui rempliraient les voluments».

«Dès sa fameuse préface de 1856, Baudelaire diagnostique dans les contes de Poe des "maladies de l'âme..."».¹⁵⁸

«Կարծիքները դրա (մռայլության-Լ.Լ.) մասին կարող էին լցնել հատորներ: ...1856 թվականին գրած իր հայտնի նախաբանում արդեն Բոդլերը ախտորոշել էր Պոյի մոտ «հոգեկան հիվանդություններ»: Այսպիսով, Լովրիերը Բարինի միջոցով բերում է Բոդլերի տված «ախտորոշումը» և կիրառում Բոդլերի տեքստից վերցրած առանձին բառերը. «հալյուցինացիա», «հիստերիա», «ափիոնամոլություն», «հոգեկան հիվանդություններ»: Բարբե դ'Օրեվիլյի մոտ Լովրիերը գտնում է Պոյին ուղղված հետևյալ բառերը.

«"un visionnaire" au cerveau "puissant et malsain", dont le "talent... anormal... plonge peut-être sa racine dans quelque sobre manie... dans quelque poison"».¹⁵⁹

¹⁵⁷ Lauvrière, E. L'étrange vie et les étranges amours d'Edgar Poe. — Paris, Desclée, de Brouwer & cie, 1934. —p. 538

¹⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 539

«հզոր և հիվանդագին ուղեղով», ում «աննորմալ տաղանդը հավանաբար խորասուզել է իր արմատները ինչ-որ մռայլ մոլուցքի, ինչ-որ թույլի մեջ»:

Լովրիերը ի մի է բերում որոշ վերլուծաբանների և հոգեբույժների կարծիքը և ներկայացնում դրանք երրորդ դեմքի կողմից. «Poe a été un dégénéré... dont l'existence déséquilibrée... s'est terminée dans la folie... Sa dipsomanie..., aggravée de l'abus de l'opium..., a amplifié tous les caractères morbides...: délire des grandeurs,... érotomanie,... obsessions,... impulsion, phobies... C'est à la pathologie que se rattache... l'intérêt puissant de son oeuvre». (545)

«Պոն դեգեներատ էր, ում անհավասարակշիռ գոյությունը ավարտվեց խելագարությամբ... Նրա հարբեցողությունները, որոնք էլ ավելի էին ծանրանում ափիոնի չարաշահումի, ձեռք բերեցին արատավոր թափ՝ վեհության մոլուցք, սեռամոլուցք, մոլեգնության հակումներ, վախեր... Այդ ամենը կապված է պաթոլոգիայի հետ... Ահա նրա ստեղծագործության հզոր հմայքը»:

Հետաքրքիր է, որ այդ բոլոր թվարկություններից հետո Էմիլ Լովրիերը խոսում է նաև Ֆրանսիայի համար Պոյի տաղանդի «շահեկան» լինելու մասին: Նա հաստատում է այն փաստը, որ Պոն շատ լայն ազդեցություն է ունեցել ֆրանսիական գրականության վրա: Սակայն, խոսելով այդ ազդեցության մասին, նա կրկին փորձում է ավելի շատ ընդգծել դրա «մռայլ» բնույթը:

Լովրիերը փորձում է ցույց տալ Պոյի «մռայլ» կերպարի վերաբերյալ տարբեր քննադատների կարծիքները՝ գրված տարբեր ժամանակաշրջանում: Չգացվում է, որ Լովրիերը միտումնավոր է «անտեսում» այն հանգամանքը, որ այդ նույն քննադատները հիմնականում խոսել են Պոյի մեծ դրական ազդեցության մասին՝ միաժամանակ նաև ընդգծելով դրա մռայլ բնույթը: Բայց, միանշանակ, քննադատների մեծ մասի մոտ գերակշռողը Պոյի հանճարի և Պոյի մեծ վարպետության, ֆրանսիացի գրողների վրա այդ ամենի ազդեցության մոտիվն է, ինչի մասին ոչ մի խոսք չի նշում Լովրիերը:

Պոյի արտաքինը, նրա դիմանկարը, բնավորության բնորոշ գծեր Լովրիերը նույնպես օգտագործում է նույն այն ենթատեքստով, որը կոչված է հաստատելու նրա կարծիքը Պոյի մասին՝ որպես «պաթոլոգիկ անձի»: Պոյի դիմանկարը ներկայացնելուց առաջ Լովրիերը կրկին նշում է, որ նա ներկայացնում է ֆրանսիական քննադատության «սինթեզված» «ընդհանուր» կարծիքը. «Regardons le portrait de Poe sous le même jour blafard».

¹⁵⁹ Lauvrière, E. L'étrange vie et les étranges amours d'Edgar Poe. — Paris, Desclée, de Brouwer & cie, 1934. —p. 539

«Նայենք Պոյի դիմանկարին ցերեկվա գունատ լույսի ներքո»: Այս բառերից հետո Լովրիերը բերում է Պոյի՝ իր բազմաթիվ դիմանկարային նկարագրություններից ևս մեկը. ընդ որում, այդ դիմանկարները այնքան են տարբերվում միմյանցից, որ կարծես դրանց հեղինակը նույն ինքը Լովրիերը չէ: Նա գրում է. «Le iront est démesuré, fantastique, maladif, comme celui de Hoffman; le bas de la figure, mou et indécis. Poe a le front d'un dieu et la bouche d'un silène. On voit, à la configuration de ses lèvres, qu'il était né pour boire».

«Ճակատը՝ հսկայական, ֆանտաստիկ, հիվանդագին, ինչպես Յոֆմանի մոտ, դեմքի ներքնամասը՝ մեղմ և անվճռական: Պոյի մեծ ճակատը ասես Աստծուն է, իսկ բերանը՝ սիլենի: Մենք տեսնում ենք նրա շուրթերի նկարը, կարծես նա ծնված է, որպեսզի խմի»:¹⁶⁰

Էմիլ Լովրիերի «քննադատությունը» իր ուղղվածությամբ և իր տոնայնությամբ շատ մոտ է Գրիգվոլդի կողմից գրած Պոյի «կենսագրությանը» այն տարբերությամբ, որ ամերիկացի գրողին վարկաբեկող «փաստերը» ունեն ավելի շատ «բժշկական» հիմնավորում:

Փոքր-ինչ ավելի զգուշավոր մոտեցմամբ Լովրիերի այդ գիծն է շարունակում քննադատ Ռոժե Ասելինոն, ով իր «Էդգար Ալան Պո» գրքի մեջ փորձում է առաջին հերթին գտնել Պո-անհատի գաղտնիքը, ինչպես նաև այն հարցի պատասխանը, թե ինչու էին այդ գրողին մերթ փառանքացնում մինչև երկինք, մերթ գահավիժում մուլք ընդերքներ:

Այս ուսումնասիրության հիմնական նպատակներից է Էդգար Պոյի կենսագրության ուսումնասիրությունը և չնայած այն բանին, որ Ասելինոն հենց սկզբում, ինչպես և նախորդները, ձգտում է պահպանել օբյեկտիվությունը, այդուհանդերձ այստեղ ակնհայտ զգացվում է Մարի Բոնապարտի և, իհարկե, Շարլ Բոդլերի ազդեցությունը: Եթե Մարի Բոնապարտից նա ազդվում է հոգեվերլուծական մոտեցման առումով, ապա Պոյի ստեղծագործությունների և դրանց առանձնահատկությունների մասին խոսելիս նա առաջին հերթին հենվում է Բոդլերի վրա:

Անդրադառնալով Էդգար Պոյի և նրա խորթ մոր՝ Ֆրենսիս Ալանի հարաբերություններին՝ Ասելինոն այն կարծիքն է արտահայտում, որ նրանց միջև եղել է «Էդիպյան կապ»:

Ասելինոն յուրօրինակ մոտեցում է ցուցաբերում նաև Պոյի ու նրա հերոսների միջև զուգահեռներ անցկացնելիս: Թեև քննադատների մեծ մասը հակված է Էդգար

¹⁶⁰ Lauvrière, E. L'étrange vie et les étranges amours d'Edgar Poe. — Paris, Desclée, de Brouwer & cie, 1934. —p. 545

Պոյի կերպարի զուգահեռը տեսնել առաջին հերթին Ռոդերիկ Աշերի անձի մեջ, Ասելինոն գտնում է, որ իր խառնվածքով հերոսներից հեղինակին ամենից մոտ է Վիլյամ Վիլսոնը:¹⁶¹ Ճիշտ է, վաղ քննադատների մոտ արդեն հանդիպել էր այդ համեմատությունը, սակայն Ասելինոն մի մեծ վերլուծական հատված է նվիրում այն հարցին, որ Էդգար Պոն միտումնավոր է փորձում ստվերի մեջ թողնել Վիլյամ Վիլսոնի բնավորության մի շարք գծեր, որպեսզի նրա և հեղինակի միջև նմանությունը շատ ակնհայտ չլինի: Թեև այստեղ կան հետաքրքիր վարկածներ, սակայն մենք, եթե անգամ անվերապահորեն ընդունենք, որ Վիլսոնը նույն ինքը Պոն է, սա բնավ չի նշանակում, որ մյուս հերոսների և Պոյի միջև այլոց համեմատությունը սխալ է կամ չհիմնավորված. չէ՞ որ ամերիկացի հեղինակը կարող էր իր յուրաքանչյուր հերոսի օժտել իր այս կամ այն գծերով և ոչ թե ընտրել միայն մեկ հերոս, որոնք իդեալական կերպով կհամընկնեին իր՝ Պոյի իրական կերպարի հետ:

Եվս մեկ նկատառում՝ կապված քննադատ Ասելինոյի հետ: Ի տարբերություն այլ քննադատների, Ասելինոն ընտրում է Պոյի ստեղծագործության և նրա անձի միջև համեմատական գիծ անցկացնելու այլ մարտավարություն: Նա սկզբից վերլուծում է Պոյի ստեղծագործությունը, եզրահանգումներ անում նրա հերոսների պաթոլոգիկ գծերի վերաբերյալ և նոր այդ ստացած արդյունքները «տեղափոխում» դրա հեղինակի վրա: Մեր կարծիքով Ասելինոն պարզապես այն եզրահանգման է եկել, որ իր կողմից նշված բոլոր այդ «շեղումները» կարիք ունեն ընդհանուր սինթեզի, ինչից հետո նոր կարելի է համեմատություն անցկացնել դրանց հեղինակի հետ:

Էդգար Պոյի ստեղծագործության վրա ուշադրություն են դարձրել նաև գրական և գրականագիտական տարբեր խմբավորումների և հոսանքների ներկայացուցիչները՝ Ժ.Լական, Ժ.Դերիդա, Ժ.Րիկարդու, Ժ.Պուլե, Ժան-Պոլ Վեբեր, Ռ.Բարտ:

Ժ.Լականի հոգեվերլուծական ուսումնասիրությունները զուտ գրականագիտական տեսանկյունից առնչվում էին առաջին հերթին Էդգար Պոյի «Հափշտակված նամակը» պատմվածքի հետ: Այդ ուսումնասիրությունները դարձան Ժ.Լականի և Ժ.Դերիդայի գրական բանավեճերի կենտրոնը: Այդ գրական բանավեճերը այնքան լայն արձագանք գտան, որ որոշ ժամանակ անց դրանք բոլորը ամփոփվեցին մեկ ժողովածուի մեջ, որը վերնագրվեց «Հափշտակված Պոն»: Պոյի պատմվածքի մեկնաբանությունը, ըստ Լականի, հոգեվերլուծության համար բաց էր անում նոր լայն հնարավորություններ: Նա դիտում է նամակը որպես մի առանցք, որի շուրջը պտտվում են բազմաթիվ մարդկային փոխհարաբերություններ: Ուշագրավ է,

¹⁶¹ Asselineau, R. Edgar Allan Poe. — University of Minnesota, 1970. —p. 125

որ որպես գրականագետ և հոգեվերլուծաբան, Լականը այդ նամակը համեմատում է կնոջ մարմնի տարբեր մասերի հետ:¹⁶² Լականը իր ֆրոյդիստական հայացքներով մնաց գրականության պատմության մեջ՝ որպես մի օրիգինալ և անկրկնելի գրականագետ:

Պոլի «Ոսկե բզեզը» ստեղծագործության վերլուծությանն է նվիրված գրող և տեսաբան Ժան Րիկարդոյի աշխատանքը, որտեղ նա համեմատություն է անում և ինչ-որ ընդհանուր բաներ գտնում Պոլի այդ գործի և նոր վեպի միջև: Այդ նույն հեղինակը անդրադառնում է նաև Պոլի «Աշերների տան անկումը» պատմվածքին և այն անվանում «պատմողական շարադրանքի բացարձակ բռնակալություն»:¹⁶³

Րիկարդոն հետաքրքիր վերլուծություն է անում՝ կապված վերոնշյալ պատմվածքի ինչպես հոգեբանական մթնոլորտի, այնպես էլ Պոլի գրելու տեխնիկայի հետ: Այսպես, խոսելով մթնելու հետ կապված դրվագի մասին՝ Րիկարդոն գտնում է, որ այդ տեսարանի էֆեկտը ստեղծվում է շարադրանքի տարբեր շերտերի համադրման շնորհիվ: Մանրամասն կանգ առնելով այդ նկարագրության վրա՝ Րիկարդոն նաև ընդգծում է, որ երկրորդ գործոնը, որը շիկացնում է վախի, սարսափի կանխազգացման մթնոլորտը, կապված է այն բանի հետ, որ պատմողը նախապես գիտի, թե ինչով է ավարտվում այս պատմությունը: Ըստ Րիկարդոյի՝ այդ մասին է վկայում նաև այն հանգամանքը, որ Աշերը, երբ ուշագնաց է լինում, պատմողը փախչում է տանից, քանի որ գիտի այն մասին, որ տունը պետք է փլուզվի: Այսպիսով, Ժան Րիկարդոյի ուսումնասիրության հիմքում Պոլի ստեղծագործության կառուցվածքի, ոճի և տեխնիկայի մասնավոր հարցերն են:

Ժնևի դպրոցի գրական քննադատ և մտածող Ժորժ Պուլեն Էդգար Պոլի՝ որպես հետազոտության համար ամենահայտնի հեղինակներից մեկի մասին է գրում իր «Շրջանակի վերափոխումը» գրքում: Այս քննադատը իր առջև նպատակ է դնում վերականգնել «հեղինակային արտահայտչականությունը, էքսպրեսիան»: Նա այն համոզմունքին է, որ ընթերցողը ի վիճակի է միաժամանակ ընկալել հեղինակի բազմակողմանի փորձը և վերստեղծել այն որպես անհատական փորձ: Այդ նպատակով ինչպես ընթերցողը, այնպես էլ քննադատը պետք է կարողանա ազատել իր սեփական միտքը անձնականից, որպեսզի ամբողջությամբ ընկալի այն էքսպրեսիան, որը առկա է հեղինակի խոսքում:¹⁶⁴

Սակայն դա հեշտ բան չէ, քանի որ յուրաքանչյուր մտածող էակ, ըստ Պուլենի, ակամա վախենում է ուրիշի գիտակցությունից և պահպանվում նրանից սեփական

¹⁶² Lacan, J. "Le Séminaire sur la lettre volée," in *Ecrits*. — Paris: Le Seuil, 1966. — P. 11-61.

¹⁶³ Ricardou, J. "L'Histoire dans 1 'histoire; La Mise en abyme..." and "Le Caractère singulier de cette eau," in *Problèmes du Nouveau Roman*. — Paris: Le Seuil, 1968. — P. 171-176

¹⁶⁴ Poulet, G. *Les Métamorphoses du Cercle*. — Paris: Pion, 1961. — p. 67

«Ես»-ի պատկերներով: Պոլեն նշում է, որ դա շատ հաճախ հաջողվում է Շարլ Բոդլերին, ով ցանկացած պահի կարող է Պոյի ստեղծագործության վերարտադրման ընթացքում ունիվերսալը փոխել անհատականի, Պոյի «Ես»-ը դնել սեփական «Ես»-ի տեղը և հակառակը:

Քննադատը հարցականի տակ է դնում հեղինակային արտահայտչական ուժի ընկալումը, սակայն նա այն համոզմունքն է հայտնում, որ Պոյի «մաքուր» ստեղծագործությունները այս դեպքում հանդես են գալիս որպես գրականագիտական փորձարարության անդամ օբյեկտներ:

Պոյի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը այնքան լայն դաշտ է բացում քննադատների համար, որ մի ամբողջ աշխատություն կարող է նվիրված լինել առաջին հայացքից շատ փոքր, չնչին թվացող հարցի: Այսպես, Ժան-Պոլ Վեբերը գրեց աշխատանք, որը վերնագրեց «Էդգար Պոն կամ Ժամացույցի թեման», որում նա մասնավորապես զարգացնում է այն միտքը, որ Ժամանակի թեման Պոյի մոտ մի առանձին, մշտապես լարում ստեղծող մոտիվ է: Նա համարում է, որ Բոդլերը շատ մակերեսորեն է մոտենում այդ հարցին, սակայն միևնույն Ժամանակ Վեբերը ընդգծում է, որ այդ խնդիրը, այնուամենայնիվ, Բոդլերի աչքից չի վրիպել:¹⁶⁵

Իսկ մեկ այլ քննադատ ուսումնասիրում է Պոյին գոտիկ ավանդույթի տեսանկյունից, մասնավորապես՝ Էսեն Ռեդքլիֆի, Գոդվինի, Բեքֆորդի վեպերի տեսանկյունից: Համեմատության համար նա անդրադառնում է Պոյի «Օվալ դիմանկարը», «Լիգեյա», «Աշերների տան անկումը» ստեղծագործություններին: Լեվին մանրակրկիտ վերլուծության շնորհիվ զուգահեռներ է անցկացնում այն բոլոր թեմաների միջև, որոնք կապված են գոտիկ ավանդույթների հետ. դրանք էին ամրոցների, ստորգետնյա ճանապարհների, տան՝ որպես մոգական տարածքի թեմաները, որոնք բոլորովին չեն հիշատակվում Բոդլերի՝ Պոյին նվիրված աշխատություններում և հոդվածներում:

Ուշադրության է արժանի նաև Ռոլան Բարտի՝ «Էդգար Պոյի մի պատմվածքի տեքստային վերլուծությունը» աշխատանքը, որը որոշ չափով մոտ է Մարի Բոնապարտի հոգեվերլուծական մոտեցմանը, բայց և յուրովի տարբերվում է և առանձնանում է ոչ միայն նշված մոտեցումից, այլև նախորդ գրեթե բոլոր վերլուծաբաններից: Բարտը հիմնականում շեշտը դնում է անգիտակցականի բազմապիսի դրսևորումների վրա: Պոյի պատմվածքները վերլուծելիս նա այնքան մանրագլին է կանգ առնում ամեն դետալի վրա, որ անգամ ամենափոքր պատմվածքի վերլուծությունը զբաղեցնում է երբեմն ավելի շատ էջեր, քան բուն

¹⁶⁵Weber, J.P. L'Analyse thématique, hier, aujourd'hui et demain. Etudes Françaises, II. — Paris, 1966. — P. 53

պատմվածքը: Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ բոլոր դետալները, մասնավոր երևույթների վերլուծությունները Բարտին հետաքրքրում են առաջին հերթին տեքստի կառուցվածքի, ստրուկտուրայի տեսանկյունից: Նա նշում է, որ տեքստային վերլուծությունը «չի փորձում նկարագրել ստեղծագործության ստրուկտուրան, այլ փոխարենը ստեղծում է տեքստի շարժուն ստրուկտուրա»:

«L'analyse du texte n'essaye pas de décrire la structure d'une oeuvre; il ne s'agit pas d'enregistrer une structure, mais plutôt de produire une structuration mobile du texte».¹⁶⁶

Իր ուսումնասիրության առաջին իսկ էջերից Բարտը միանգամից տարանջատում է իր մեթոդը հոգեվերլուծական հետազոտությունների մեթոդից: Նա ընդգծում է. «Notre but n'est pas de trouver le sens, ni même un sens du texte... Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signification».¹⁶⁷

«Մեր նպատակը ստեղծագործության որոշակի և ընդհանրապես որևէ իմաստ գտնելը չէ... Մեր նպատակն է վերապրել տեքստի հանրագումարը, պատկերացնել, խորասուզվել նշանակությունների ոլորտը» (112, 30):

Բարտը Էդգար Պոյի թերևս միակ քննադատն է, ով հանգամանորեն կանգ չի առնում Բողլերի աշխատությունների վրա, և նրա անունը ընդամենը հիշատակում է իր գրքի սկզբնամասում՝ որպես Պոյի առաջին հիմնավոր ուսումնասիրող: Սակայն նրա տեսական դրույթները, բնագրերի հետ կապված մեկնաբանությունները և մնացած բոլոր նյութերը առանձնապես չեն հետաքրքրում Բարտին հավանաբար այն պատճառով, որ դրանք գրեթե աղերսներ չունեն Բարտի ստրուկտուրալիստական հայեցակարգի հետ:

Ինչպես նշվեց, Բարտը տրամադրված չէ Բողլերի պես փնտրել որոշակի ճշմարտություն, և նա խոստովանում է, որ իրեն առաջին հերթին հետաքրքրում է կողերի (գաղտնագրերի), սիմվոլների շարժունությունը, նրանց բազմազանությունը և փոփոխության ճկունությունն ու ունակությունը: Այն փաստը, որ Բարտը որոշել էր անդրադառնալ հենց Պոյի ստեղծագործություններին, դա տուրք չէր մոդային. պարզապես հետազոտողի համար այդ նյութը պարարտ հող էր ստեղծում իրեն հետաքրքրող հարցերը առավելագույն չափով լուսաբանելու համար: Բարտը շատ հետաքրքիր կերպով է մեկնաբանում իր ընտրության պատճառները.

«Mon choix — du moins consciemment, car peut-être est-ce en fait mon inconscient qui a choisi — a été dicté par deux considération didactique: j'avais besoin d'un texte très court pour pouvoir en maîtriser entièrement la surface signifiante... et très dense

¹⁶⁶ Barthes, R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. — Paris: Larousse, 1973. — P. 32

¹⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 30

symboliquement, du façon que le texte analysé nous touché continûment, au-delà de tout particularisme: qui ne serait touché par un texte dont la mort est le sujet déclaré».¹⁶⁸

«Իմ ընտրությունը առնվազն գիտակցված է, քանի որ (միգուցե և դա իմ ենթագիտակցությունն է հուշել) այդ ընտրությունը թելադրված էր երկու պատճառներով. ինձ հարկավոր էր կարճ տեքստ, որպեսզի ընդգրկի նրա ամբողջ նշանակային ստրուկտուրան... և խորհրդանշական առումով՝ շատ խիտ, որպեսզի վերլուծվող տեքստը հուզի մեզ՝ չնայած բոլոր տարբերություններին. իսկ ու՞մ չի հուզի տեքստը, որի թեման մահն է»:

Այսպիսով, Բարտը բերում է տեքստի իր ընտրության բավականին հստակ և ծանրակշիռ պատճառներ, բայց և շարունակում է մնալ այն համոզմունքին, որ այդ ընտրությունը կարող էր թելադրված լինել ենթագիտակցության կողմից: Բարտը չի փորձում խորանալ այդ պատճառների էության մեջ և ավելի մանրամասն ներկայացնել դրանք, սակայն կարող ենք ենթադրել, որ այստեղ վճռորոշ դեր է խաղացել Էդգար Պոյի ազդեցությունը, որն այդ ժամանակաշրջանում արդեն դարձել էր ֆրանսիական գրականության լիարժեք մասը:

Ռուան Բարտը միանգամայն լավ է տիրապետում անգլերենին, որպեսզի կարողանա օգտվել Պոյի բնագրերից, սակայն իր վերլուծությունների համար նա ընտրում է հենց Բողլերի թարգմանությունները: Բողլերի թարգմանություններին անդրադառնալու հիմնավորումը Բարտը նույնպես տալիս է իր գրքի առաջաբանում: Չետաքրքիր է, որ նա դրա հիմնավորումը կապում է Պոյի տեքստերի ընտրության հիմնավորման հետ: Միաժամանակ Բարտը նախապես ընդգծում է, որ չի անդրադառնալու ո՛չ ամերիկացի հեղինակի կենսագրությանը և ո՛չ էլ բուն գրական պատմությանը: Չեղինակը գիտակցաբար մերժում է նախորդ ողջ փորձը, որը կուտակված էր Ֆրանսիայում և որը կոչվում էր «Պոյի կերպար», որպեսզի ամենը սկսի առանց նախապատմությունների և նախապայմանների, այսպես ասած՝ մաքուր թերթից: Սակայն մենք կարող ենք դա որոշ չափով կասկածի տակ դնել, քանի որ Բարտի հայտարարած չեզոքությունը և նախորդ փորձից ամբողջապես տարանջատվելը արդեն իսկ հերքվում է այն փաստով, որ նա ուսումնասիրության համար, այնուամենայնիվ, վերցնում է Բողլերի թարգմանությունները, որոնք այսպես թե այնպես արտացոլում են «Պոյի մասին միֆը»: Իր հետազոտության սկզբունքային տարբերակությունը նախորդներից ընդգծելու համար Բարտը նախապես որոշում է այն հիմնական գաղափարը, որը դրվելու է իր ուսումնասիրության հիմքում:

¹⁶⁸ Barthes, R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. — Paris: Larousse, 1973. — P. 32.

«Le texte que nous allons analyser n'est ni lyrique, ni poétique, il ne parle ni de l'amour, ni de la société, il parle de la mort».

«Parler de la mort hors de toute religions, c'est lever à la fois l'interdit religieux et l'interdit rationaliste».¹⁶⁹

«Տեքստը, որը մենք վերլուծելու ենք, ո՛չ քնարական է և ո՛չ էլ քաղաքական, այն չի խոսում ո՛չ սիրո և ո՛չ էլ հասարակության մասին, այն խոսում է մահվան մասին»: Անգամ այս հարցում Բարտը կրկին տալիս է որոշակի վերապահում. «Մենք խոսելու ենք մահվան մասին, որը կապված չէ կրոնների հետ: Մենք անմիջապես արգելք ենք դնում կրոնի և ռացիոնալիզմի վրա»:

Այսպիսով, Պոյի պատմվածքի բնագիրը Բարտի վերլուծության մեջ անբաժանելի է Բողերի թարգմանությունից, ինչպես նաև մահվան գաղափարից և այն ամենից, ինչ դրա հետ է կապված:

Բոլոր այն դատողություններն ու գնահատականները, որոնք տեղ են գտել Բողերի տեսական ու քննադատական աշխատանքներում, կամ որոնք առաջին անգամ հնչել են Պոյի մասին Բողերի արտահայտություններում, հետագայում իրենց արձագանքն են գտնում ֆրանսիացի և եվրոպական մի շարք գրողների և քննադատների մոտ, հասնում են մինչև Նորագույն շրջանը:

Ե՛վ եվրոպական, և՛ ամերիկյան գրականագիտություն մեջ բոլորն անվերապահորեն ընդունում են այն փաստը, որ Պոյի անունը Ֆրանսիայում բոլոր առումներով առաջին հերթին կապված է Շարլ Բողերի հետ: Գրեթե բոլորը, ովքեր այս կամ այն չափով անդրադառնում են Էդգար Պոյի ստեղծագործությանը, հենվում են բողերյան մոտեցումների, նրա հեղինակավոր գնահատականների վրա: Իսկ նրանք, ովքեր փորձում են հակադրվել Բողերի տեսական կամ քննադատական աշխատանքներում տեղ գտած այն հիմնադրույթներին, որոնք արժևորում ու մեկնում են Պոյի ստեղծագործությունը և նրա պոտիկան, ի վերջո՝ հիմնահարցերում դարձյալ կրկնում են բողերյան դրույթները, տարբերվող մոտեցումներ ցուցաբերելով միայն մասնավոր, ոչ էական հարցերում:

Ի մի բերելով ամբողջ վերոնշյալը, կարելի է փաստել, որ Բողերը կարողացավ ամփոփել և ի մի բերել իրենից առաջ և իր օրոք Ֆրանսիայում կատարված ուսումնասիրությունները և թարգմանությունները, ի հայտ բերել դրանց դրական և բացասական կողմերը: Բայց ամենից կարևորն այն էր, որ Բողերը կերտեց Պոյի պոետիկայի մանրակրկիտ ու խոր համապատկերը, Նորովի բացահայտեց նրա գեղարվեստական աշխարհը, դրանում առկա առեղծվածայինի և միստիկականի

¹⁶⁹ Barthes, R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. — Paris: Larousse, 1973. — P. 33.

արմատները և դրանց գործառույթները գրողի թե՛ արձակ և թե՛ չափաժող գործերում:
Դրանով իսկ նա «նոր կյանք» տվեց Պոյի գրական ժառանգությանը և մեծապես
նպաստեց ողջ աշխարհում նրա հանճարի լայն ճանաչմանը:

Եզրակացություն

1. Ամերիկացի ռոմանտիկ գրող Էդգար Պոյին լայն ճանաչում բերեցին ֆրանսիացի գրողներն ու քննադատները, որոնցից ամենագլխավորը Շարլ Բոդլերն էր: Բոդլերից առաջ արված բոլոր ուսումնասիրությունների և թարգմանությունների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Պոն սկզբնական շրջանում ընկալվում էր ֆրանսիացի թարգմանիչների և ընթերցող հասարակության կողմից որպես անսովոր և հետաքրքրաշարժ պատմվածքների հեղինակ: Առաջին հերթին նրան ընդունում էին որպես նորաստեղծ դեդեկտիվ ժանրի հեղինակ, ով իր լեզվամտածողությամբ շատ մոտ էր ֆրանսիական մենտալիտետին:

2. Բոդլերն առաջինն էր, ով ֆրանսիային և նաև աշխարհին ներկայացրեց Պոյի իսկական մեծությունը, նրա ստեղծագործությունների փիլիսոփայական և հոգեբանական խորությունը, նրա լեզվի հարստությունը. մի խոսքով, բացահայտեց Պոյի հանճարը: Բոլոր մնացած հետազոտությունների և թարգմանությունների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում այն փաստը, որ դրանք բոլորը՝ ընդհուպ մինչև մեր օրեր հասած գործերը, առանց բացառության հենվում են Բոդլերի տեսական և քննադատական աշխատանքների, ինչպես նաև նրա կատարած թարգմանությունների վրա:

3. Պոյի պատմվածքները և նրա «Ագռավը» բանաստեղծությունը թարգմանելով՝ Բոդլերը ընդգծված կերպով գերծ է մնում իրենից առաջ գոյություն ունեցող այն պրակտիկայից, երբ Պոյի ստեղծագործությունները հարմարեցվում էին ֆրանսիական իրույթներին և ֆրանսիական մտածելակերպին: Բոդլերի թարգմանությունները վկայում են այն մասին, որ Պո-անհատի առեղծվածը, նրա միստիֆիկացումը իրենց արտացոլումն են գտել նրա ամբողջ ստեղծագործության մեջ: Բոդլերի կյանքի օրոք նրա հասցեին ուղղված որոշ քննադատությունները առ այն, որ նա չափից ավել է միֆականացրել Պոյի անձը և նրա ստեղծագործությունը, փաստացի կերպով հերքվում են հենց նույն այդ քննադատների կողմից: Մենք ցույց ենք տալիս, որ բոլոր այդ քննադատները իրենց գործերում ուղղակի կամ անուղղակի կերպով հաստատում են այն դրույթները, որոնք առաջ էր քաշել Բոդլերը:

4. Չնայած այն հանգամանքին, որ Բոդլերը միշտ հայտարարում էր, որ թարգմանությունները պետք է լինեն ճշգրիտ՝ այդուհանդերձ Պոյի բնագիր տեքստերը Բոդլերի կողմից էական փոփոխությունների են ենթարկվում: Դա բացատրվում է նրանով, որ Բոդլերը, լինելով ֆրանսիական սիմվոլիզմի նախակարապետը, իր թարգմանությունների մեջ մի կողմից փորձում է պահպանել Պոյի ստեղծագործությանը բնորոշ ռոմանտիկական գծերը, մյուս կողմից դրան է

միահյուսում սիմվոլիզմի գրականությանը բնորոշ գծերը՝ կապակցելով դրանք ամերիկացի գրողին բնորոշ միստիցիզմին: Մահվան սարսափի նկարագրությունը Բոդլերի մոտ վերածվում է «մահվան գեղեցկության» պաշտամունքի, խելագարությունը՝ հոգու «թափառումների», զգացմունքային հագեցվածությունը՝ տրամաբանական հստակ հաշվարկի:

5. Բոդլերը բանավիճում է ֆրանսիացի այն քննադատների հետ, ովքեր փորձում են պախարակել Պոլի անունը կամ նվազեցնել նրա դերը համաշխարհային գրականության մեջ ընդհանրապես, և, ֆրանսիական գրականության մեջ մասնավորապես: Նա հեռակա կերպով բանավիճում է նաև ամերիկացի որոշ քննադատների, ինչպես նաև Գրիգվոլդի հետ, որի հոդվածը՝ Պոլի առաջին լիակատար ժողովածուի նախաբանում, հիմք հանդիսացավ Պոլի անվան վարկաբեկմանը այլ քննադատների կողմից: Ի մի բերելով Բոդլերի՝ տարբեր ժամանակներում գրված հոդվածներն ու մեկնաբանությունները՝ փորձեցինք ցույց տալ, որ Պոլի հայրենակիցների նման մոտեցումը գրողի հանդեպ բացատրվում է Պոլի՝ որպես քննադատի գործունեությամբ Դրա արդյունքում նա իր դեմ զինեց բազմաթիվ հակառակողների, որոնք հետագայում բաց չթողեցին վրեժխնդիր լինելու առիթը:

6. Բոդլերի շնորհիվ Պոն իր կայուն տեղը գտավ ոչ միայն ֆրանսիական, այլև եվրոպական ու անգամ ամերիկյան գրականության մեջ: Բոդլերի և նրա հետևորդների՝ առաջին հերթին սիմվոլիստ գրողների միջոցով Պոն՝ որպես տառապյալ պոետ, չհասկացված հանճար, մեծ մեղսավոր, հանճարեղ խելագար ու խոսքի մեծ վարպետ, շատ արագ վերածվեց առասպելի, միֆի, պաշտամունքային կերպարի, ով իր մեջ ներառեց ամենաբազմազան, այդ թվում նաև հակասական բնութագրեր: Այս հակասականության հիմնական պատճառն այն է, որ Պոլի աշխարհընկալումը և գեղարվեստական ստեղծագործությունները մեկտեղվում և դառնում են մեկ օրգանիզմ, մեկ անբաժանելի հյուսվածք, որտեղ դժվար է տարանջատել բուն կենսագրականը և հորինվածքը, թվացյալը և իրականը, սեփականը և ներմուծվածը: Պոլի ստեղծագործություններում առկա միստիցիզմը դեռևս գրողի կյանքի օրոք շատերի կարծիքով անդրադառնում էր նաև հեղինակի վրա: Պոլի անձի առեղծվածը, նրա միստիֆիկացումը էլ ավելի մեծ բանավեճերի առարկա էին դառնում, քան նրա ստեղծագործություններում առկա միստիկան:

7. Բոդլերը կարողացավ ամփոփել և ի մի բերել իրենից առաջ և իր օրոք Ֆրանսիայում կատարված ուսումնասիրությունները և թարգմանությունները, ի հայտ բերել դրանց դրական և բացասական կողմերը: Բայց ամենից կարևորն այն էր, որ Բոդլերը կերտեց Պոլի պոետիկայի մանրակրկիտ ու խոր համապատկերը, նորովի

բացահայտեց նրա գեղարվեստական աշխարհը, դրանում առկա առեղծվածայինի և միստիկականի արմատները և դրանց գործառույթները գրողի թե՛ արձակ և թե՛ չափածո գործերում:

Բողերը խորապես թափանցում է Պոյի գեղագիտական հայացքների համակարգը, ինչի շնորհիվ նա կարողանում է հերքել մի շարք քննադատների այն կարծիքը, որ Պոյի արձակը շատ ծանր է և դժվարընկալելի: Իր տեսական գործերում Բողերը կարողանում է ապացուցել, որ դա Պոյի պոետիկայի անհրաժեշտ բաղադրիչներից է, որը կոչված է ստիպել ընթերցողին խորասուզվել տեքստի «ներքին հյուսվածքի» մեջ, լարված պահել նրան ամբողջ ընթերցանության ընթացքում:

Գրականության ցանկ

Քննարկական աղբյուրներ

1. Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926, L'Herne Conf., Vol.3, 367p.
2. Baudelaire, Ch. : Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages — Paris, 1994, L'Herne, collection Confidences—212 p.
3. Baudelaire Ch. Edgar Allan Poe - Le poète nord-américain. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926, L'Herne Conf., Vol.4, 409p.
4. Baudelaire, Ch. Critique littéraire et musicale. — Paris, 1961, Éditions du Seuil, — 50 p.
5. Baudelaire, Ch. Curiosité esthétique. L'art romantique et autres oeuvres critiques. — Paris, 1962, Éditions du Seuil,— 244 p.
6. Baudelaire, Ch. L'art romantique. Par L.J.Austin. — Paris, 1979, Éditions du Seuil, — 239 p.
7. Baudelaire, Ch. Lettres inédits aux siens. — Paris, 1966, Éditions du Seuil —167 p.
8. Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes. 6 vol. — Paris, 1926, L'Herne Conf., — 456 p.
9. Mallarme S. Le tombeau d'Edgar Poe. Mallarme S. Oeuvres complètes. —Paris, 1945, Gallimard, 237p.
10. Poe, E. The Collected Tales and Poems. — Hertfordshire, 2004, Wordsworth Editions, —106 p.
11. Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities, Iowa, 1999, Univ.Pres.Edit. — 179p.
12. Poe, E. The complete works of E.A. Poe., New York,1902, Harrison Edition, 596 p.

Տեսական և քննադատական գրականություն

1. Asselineau, R. Edgar Allan Poe. — University of Minnesota, 1970, Univ.Press Edit. — 125 p.
2. Barthes, R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. — Paris, 1973, Larousse,. —132p.
3. Bonaparte, M. Edgar Poe : étude psychanalytique; ouvrage orné de vingt- sept illustrations. — Paris, 1971, Éditions Montaigne —398 p.
4. Bonaparte, M. Deuil, nécrophilie et sadisme à propos d'Edgar Poe. —Paris, 1932, Les Editions Denoel et Steele,— 192 p.
5. Bonaparte, M. Edgar Poe : étude psychanalytique; ouvrage orné de vingt- sept illustrations. — Paris, 1971, Desclée de Brouwer, — 690 p.

6. Brady H. Giorions incense. Port Washington, New-York, 1968, Blackwell Publishing Ltd, 486 p.
7. Butor, M. Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire. — Paris, 1988, Gallimard, — 251 p.
8. Cabau, J. Edgar Poe par lui-même. — Paris, 1960, Éditions du Seuil, — 191 p.
9. Carlson E. (Ed.). The recognition of E.A. Poe, NY, 1966. Ann Arbor, Mich., 246 p.
10. Castelnau, J. Edgar Poe. — Paris, 1945, J. Tallandier, — 136 p.
11. Castelnau, J. Edgar Poe. — Paris, 1945, J. Tallandier, — 254 p.
12. Chassay, J.-F. Côté, J.-F. et Gervais, B. (dir.) Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin. — Montréal, 2001, Liber, — 117 p.
13. Forclaz, R. Le monde d'Edgar Poe. Berne, Herbert Lang. — Francfort/M., 1974, Peter Lang, — 188 p.
14. Frasconi, A. The face of Edgar Allan Poe. With a note on Poe by Charles Baudelaire / Antonio Frasconi. — South Norwalk Conn., 1959, Blackwell Publishing Ltd, — 33 p.
15. Fumet, S. «Edgar Poe» in La Poesie au Rendez-vous. — Paris, 1967, Desclée de Brouwer, 115 P.
16. Haldeen, B. Glorious incense. — NY, Kennikat Press, 1968. — 107p.
17. Huysmans, J.-K. À rebours. — Paris, 1997, Pocket — 347 p.
18. Justin, H. Avec Poe jusqu'au bout de la prose. — Paris, 2009, Gallimard, — 700 p.
19. Lacan, J. "Le Séminaire sur la lettre volée," in Ecrits. — Paris, 1966, Le Seuil, 126p.
20. Lauvrière, E. L'étrange vie et les étranges amours d'Edgar Poe. — Paris, 1934, Desclée, de Brouwer & cie, 584p.
21. Lauvrière, E. L'étrange vie et les étranges amours d'Edgar Poe. — Paris, 1934, Desclée, de Brouwer & cie, — 583 p.
22. Lauvrière, E.. Edgar Poe, sa vie, son œuvre. — Étude analytique, Paris, 1933, Denoël & Steele, — 245 p.
23. Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. — Paris, 1932, Éditions de la Nouvelle revue critique, 268p.
24. Lemonnier L. Edgar Poe et les conteurs français. — Paris, 1947, Aubier, Éditions Montaigne, 179 p.
25. Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875: Charles Baudelaire. — Paris, 1928, Presses Universitaires de France, — 214 p.

26. Lemonnier, L. Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875. — Paris, 1928, Presses Universitaires de France,— 154 p.
27. Marion, D. La méthode intellectuelle d'Edgar Poe. — Paris, 1952, Gallimard, — 356 p.
28. Mauclair, C. Le génie d'Edgar Poe; la légende et la vérité, la méthode la pensée, l'influence en France. — Paris, 1925, A. Michel, 194 p.
29. Poulet, G. Les Métamorphoses du Cercle. — Paris, 1961, Pion, 123p.
30. Quinn, P. F. The French Face of Edgar Allan Poe. — Carbondale, 1957, Southern Illinois University Press,— 176p.
31. Quinn A.H. Edgar Allan Poe. A critical biography, N.Y., 1969, Blackwell Publishing, 342p.
32. Ricardou, J. "L 'Histoire dans 1 'histoire; La Mise en abyme..." and "Le Caractère singulier de cette eau," in Problemès du Nouveau Roman. — Paris, 1968, Le Seuil,—295 P.
33. Richard, C. Edgar Allan Poe: Journaliste et Critique. — Paris, 1978, Klincksieck Press,— 329p.
34. Richard, C. Question of Sacred Texts.// Edgar Allan Poe et les textes sacrés. — NY, 1976, Blackwell Publishing Ltd,— 127 p.
35. Richard, C. The Critical Mind of Edgar Poe. Edgar Allan Poe: Journaliste et Critique. — NY., 1980, Blackwell Publishing Ltd,— 247p.
36. Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris, 1973, Seghers,— 312p.
37. Saisset L., Saisset F., - Paris, 1939, Éditions Edgar Malfère,— 176 p.
38. Valérie, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,- Paris, 1992, Gallimard,— 116 p.
39. Villiers de L'Isle-Adam, Ph. Contes cruels et d'autres histoires. — Paris, 1968, Le Seuil,—278 p.
40. Weber, J.P. L'Analyse thématique, hier, aujourd'hui et demain. Etudes Françaises, II. — Paris, 1966, Seghers — 531p.
41. Weber, J.P. Edgar Poe ou le Thème de l'horloge. — Paris, 1958, Seghers —544p.
42. Абсалямова Э. Американский кумир французских поэтов: Эдгар По глазами Бодлера, Малларме и изучения. Материалы Седьмых Андреевских чтений / Под ред. Н.Т. Пасхарьян. – Москва, 2009, Экон – Информ, 176с.
43. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — Москва, 1989, Медиум — 616 с.
44. Барт, Р. Мифологии. — Москва, 1996, Изд. им. Сабашниковых,— 234 с.

45. Бахтин, М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. — СПб., 2000, Азбука, — 336 с.
46. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. — Москва, 1996, Медиум,— 224 с.
47. Бодлер, Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество, Одесса, 1910, изд.Свет, - 211с.
48. Бодлер, Ш. Об искусстве. — Москва, 1986, Искусство,— 421 с.
49. Бодлер,Ш. Стихотворения. Проза. — Москва, 1997, Искусство, — 960 с.
50. Бретон, А. Антология черного юмора. — Москва, 1999, Carte Blanche,—152 с.
51. Брукс, В. Писатель и американская жизнь : в 2х томах, Москва, 1971, Прогресс, -586с.
52. Валери, П. Положение Бодлера // Валери, П. Об искусстве. — Москва, 1993, Искусство,— 221 с.
53. Гонкур, Э. , Дневник. Избранные страницы. — Т.1. — Москва, 1964, Прогресс, —291 с.
54. Гризволд, Р. Статья Людвига // По Эдгар Аллан. Эссе. Материалы. Исследования. Вып.1. — Краснодар, 1995, изд. Кубанск. Унив. — 180с.
55. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. — Москва, 2002, ИНИОН РАН, — 560с.
56. Засурский, Я. История американской литературы: В 2х тт. — Москва, 1971, Просвещение, - 345с.
57. Захаров, В. Лирика Эдгара По.-В кн.: ПО, Э. Лирика.- Ленинград, 1976, Наука, -297с.
58. Зверев, А. Вдохновенная математика Эдгара По // По, Эдгар Избранное. Сборник. На англ. яз. (Сост. Е.К.Нестерова). — Москва, 1983, Радуга,— 281с.
59. История зарубежной литературы 19-го века, -Москва, 1982 изд. “Просвещение”, - 322с.
60. Ковалёв, Ю. “Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография”, Ленинград, 1984, изд. “Художественная литература”, - 294с.
61. Ковалёв, Ю. Эдгар По // История всемирной литературы. Т. 6. — Москва, 1989, Прогресс, —587с.
62. Коптилов, В. Перевод и оригинал, в кн.: Художественный перевод: вопросы теории и практики, , Ереван, 1982, изд.ЕГУ, 499с.
63. Левый, И. Искусство перевода, Москва, 1974, изд. «Прогресс», - 398 с.
64. Лосев, А. Диалектика мифа. // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. — Москва, 1990, Наука, —230 с.

65. Лотман, Ю. Об искусстве. — СПб., 1998, Искусство, — 409 с.
66. Лотман, Ю. Семиосфера. — СПб., 2000, Искусство, - 704 с.
67. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе. — Москва, 1995, Радуга, - 250 с.
68. Николюкин, А. Э. По // Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. — Москва, 1968, Прогресс, — 305 с.
69. Осипова, Э. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии / Э. Ф. Осипова. — Санкт-Петербург, 2004, изд. СПбГУ, - 186 с.
70. Солодовникова, Т. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции, - Минск, 1989, Просвещение, 245с.
71. Токарева Г. Миф в художественной системе У.Блейка — Воронеж, 2005, изд. Универсум,- 167с.
72. Эко, У. Отсутствующая структура — СПб., 2006, Симпозиум,— 279 с.
73. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста — СПб., 2006, Симпозиум, 502 с.
74. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах. — Спб., 2002, Симпозиум,— 288 с.
75. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе, Санкт-Петербург, 2006, изд.Симпозиум, 574с.
76. Эстетика американского романтизма. Под ред. М.Овсянникова, Москва, 1977, Искусство, - 192с.
77. Բողեր Շ. «Եւթեոիկա, քննադատություն», Երևան, 1999, Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն, 213 էջ
78. Նազարյան Ա., Բաղդասարյան Յ. Թարգմանաբանական ուսումնական ձեռնարկ, Երևան, 2000, Ամարաս հրատ., 398 էջ
79. Վարդանյան Ն. Ուրվագծեր գեղարվեստական թարգմանության մասին, «Պոեզիայի ապագան թարգմանության միջոցով» գիտաժողովի ժողովածու, Երևան, 2004, Ա և Մ հրատ., 164 էջ

Պարբերականներ

80. Baudelaire and Poe, an exhibition in conjunction with the inauguration of the Center for Baudelaire Studies, april ninth to thirtieth, 1969. Nashville, 1969 —16 p.
81. Eliot, T.S. From Poe to Valéry. A Lecture Delivered at the Library of Congress.— The Hudson Review, 1949 - vol.II, No.3, autumn
82. Lemonnier L. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 a 1875: Charles Baudelaire. — Paris: Presses. No.VII

83. Maupassant miroir de la nouvelle. Colloque de Cerisy du 27 juin au 7 juillet 1986. Presses universitaires de Vincennes, 1988. p.16
84. Mooney, S.L. Poe's Gothic Waste Land. — Sewanee Review, 70. January-March, 1962. p.113
85. New York Daily Tribune”, 1849, 9 Oct.
86. Review, vol. II. — 1949. — № 3. — P. 2-16.
87. Richard, C. Edgar Poe et la psychanalyse. Offprint from Revue des langues vivantes. — Bruxelles, v. 36, no. 3, 1970. — P. 288.
88. Richard, C. Poe Studies in Europe: France. — Poe Newsletter, January 1969. — Vol. II, No. 1, 2:20-23.
89. The letter of Edgar Allan Poe. Ed by John Word Ostrom, vol 1-2, vol-2, New York, 1966, p.328
90. Universitaires de France, 1928. Vol II — P. 186-195
91. Verne, J. Edgard Poe et ses œuvres, article in «Musée des familles, lectures du soir». — Avril, 1864. — p.31

Համացանցային աղբյուրներ

92. Rousselot, J. Edgar Allan Poe. — Paris: Seghers, 1973, p.44 leboucher.com/pdf/poe/corbeau/pdf
93. Poe, E. The Raven. Le Corbeau traduit de l'Américain par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé. [http ://www.](http://www.)
94. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. [Электронный ресурс]. Библиотека Максима Мошкова. <http://lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt>.
95. Забаева Е. Некоторые аспекты влияния эстетики Э.А. По на творчество П. Верлена //Литература XX века: <http://natapa.org/wp-content/uploads/2011/03/zabaeva7.pdf>
96. Лиль В. [Электронный ресурс]. Фундаментальная электронная библиотека «русская литература и фольклор». — Режим доступа: [http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-2321 .htm](http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-2321.htm). с. 97
97. Чередников, В. Модель мира Эдгара По. [Электронный ресурс]. Режим http://zhurnal.lib.ru/c/cherednikow_w_i/modelxmiraedgarapo.shtml.
98. Поэтика Верлена. www.lomonosov-msu.ru
99. Պո.Է.Ազնավը/ թարգմանությունը. Սամվել Սկրոջյանի/, <https://www.yerkir.am/news/view/40748.html>