

Vitana Kostadinova

(Bulgaria, Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

De Quincey's "Aladdin": Otherness, Opium, and the Sublime

Abstract: This study examines de Quincey's reading of the *Arabian Nights*' tale "Aladdin", focusing on how it intertwines his opium addiction, his perception of the Orient, and his understanding of the mathematical sublime. It highlights passages from *Confessions of an English Opium Eater* (1821) and compares them with the "Aladdin" narrative in *Autobiographical Sketches* (1853). The discussion addresses the narrator's appropriation of Kantian philosophy and his love of music, and considers an episode from *Reminiscences of the English Lake Poets*, in which William Wordsworth is cast as the evil magician in de Quincey's reconstruction of "Aladdin".

Витана Костадинова

(България, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

„Аладин“ на Де Куинси: за другостта, за опиума, и за възвишеното

В изблик на възхищение от „Приказки от 1001 нощ“ Борхес се дистанцира от периодизациите на литературните истории и заявява, че романтизмът започва с техния първи читател в Европа, който напуска нормативния свят на Боало и се потапя във вселената на свободното въображение (Borges 1984: 45).¹ Разбира се, за нас днес романтизмът и въображението вървят ръка за ръка! Литературно-критическите натрупвания, които са ги сдвоили, включват авторитети като Рене Уелек, който през 1949 г. извежда тези три споделени ориентира за епохата на голямата поезия: въображение при създаването на мерена реч, централно място на природата по отношение на реалния свят, символи и митове в поетиката (Wellek 1949: 147). За свободата не можем да сме категорични, че е непременно романтическа – все пак просвещенските идеали вече са обвързани с нея. Но пък Фр. Шлегел я е придърпал към философията на новото време като *най-висшето благо* (Beiser 1996: 155) – и Борхес конкретизира въображението като „свободно“. За българските читатели през осемдесетте години английските романтици са обединени под заглавие „Въображение и свобода“ (1982) в сборник с преведени откъси от техни текстове за литературата и изкуството. Заради свободата, която му дава Османската империя, Байрон нарича Изтока най-зеления остров на своето въображение. А интересът към Изтока се заражда още в детството с книгите, които прочита преди да навърши 10 години – на първо място „Арабски нощи“ (Moore 1830: 192). Свидетелството е документирано от Томас Мур в първи том на подготвената от него биография, издаден през 1830 г.

Появата на „Приказки от 1001 нощ“ на английски език е непосредствено обвързана с многотомното френско издание на Антоан Галан от XVIII век (1704-1717). Английският превод е анонимен и следва групирането на историите в „Les Mille et Une Nuits“, а публикуването му се случва между 1706 и 1721 г. под заглавие „The Arabian Nights' Entertainments“. Преизданията са многобройни, а частични нови преводи като тези на Джонатан Скот от 1811 г. или на Джордж Лам от 1826 г. се появяват едва в началото на

¹ Всички цитати и перифрази от англоезичните източници са в мой превод – В. К.

XIX век. Викторианският превод на Едуард Уилям Лейн е издаден най-напред в пресата между 1838 и 1840 г. За творците на романтизма обаче първият анонимен превод има ключова роля, защото всички са израснали с него.

Сред романтиците на въображението Томас де Куинси заема почетно място. В автобиографичните му писания неговата среща с „Арабски нощи“ е отпратена в ранна детска възраст, сякаш задочно се състезава с Байрон кой на колко години е бил, когато е прочел приказките, но ефектът се оказва съвсем различен – ако за Байрон Ориентът е синоним на вдъхновение, Де Куинси не може да се отърси от онова натрапчиво чувство на превъзходство, типично за времето. В неговите „Изповеди на един пушач на опиум“ от 1821 г. прави впечатление историята за малаеца, която демонстрира обичайното йерархизиране на епохата по отношение на раса, пол, класа:

Групата, която видях, когато *слязох*, макар и да не бе особено сложна като композиция, завладя фантазията и очите ми по-силно от всякакви монументални пози и групи, изпълнявани от балета в операта, макар и да са така демонстративно сложни. В кухнята [...] стоеше малаецът, чиито тюрбан и шалвари с цвят на слонова кост се открояваха ярко на фона на тъмната стена; той бе застанал по-близо до момичето, отколкото то, изглежда, желаше, въпреки че нейният вроден дух на планинско безстрашие се бореше с едно най-просто чувство на ужас, какъвто изразяваше лицето ѝ, докато гледаше този тигър пред себе си. Човек не би могъл да си представи по-поразителна картина от красивото английско лице на момичето и нейния изящен разцвет, заедно с изправената ѝ и независима стойка, съпоставени с жълтата и възпалена кожа на малаеца, облепена с махагонови петна от климата и морския въздух, неговите малки, свирепи, безпокойни очи, тънки устни, робски жестове и поклони (Де Куинси/De Quincey 2008: 225-226; курсивът мой – В.К.).²

Разграничаването между факт и фикция в този „спомен“ е проблематично, но преубеждението срещу чуждоземеца се разпознава лесно. Тук няма да се впускам в анализ на ситуацията, но ще обърна внимание на отношението към другостта – тя стои по-ниско от повествователя и във физическото пространство на двуетажната къща, и в ценностната му система. Възприятията му са повлияни от употребата на опиум. Опиумът е „аспиринът“ на епохата – масово предписван от лекарите за всякакви болести, използван в малки дози за тонус в ежедневието и в по-големи дози при здравословни проблеми или заради творческия му потенциал.³ За Де Куинси опиумът има и литературен ореол, защото го асоциира с таланта на Колридж. В опит да се доближи до него, още през 1803 г. младежът прави паралел между себе си и Стария моряк от „Лирически балади“ (Morrison 2021: 324). Дватама се срещат за първи път през 1807 г. и Колридж го предупреждава за опасностите, след като разбира, че Де Куинси е взел няколко капки лауданум за зъбобол (Morrison 2021: 324). Те си приличат по темперамент и интереси, четат немските философи, интересуват се от възвишеното.

В началото на XIX век възвишеното е притегателен център за много творци след трактата на Бърк (1757) и теоретизациите на Кант (1764, 1790). Отпратки към категорията има в много от текстовете на Де Куинси. Запленен от субективното преживяване, той сякаш прегръща постулата на немския философ, че „истински възвишеното не може да

² Цитатите са по превода на Милен Русков – въпреки че българското издание следва викторианската преработка на произведението, тези откъси са останали непроменени и са във вида, в който са публикувани през 1821.

³ По темата за употребата на опиум през периодите на романтизма и викторианството вж. Roxburgh, Henke 2020.

се съдържа в никаква сетивна форма, а се отнася само до идеи на разума“ (Кант/Kant 1993: 127). Възвишеното Кант е дефинирал като нещо „абсолютно голямо“, „голямо извън всяко сравнение“ (Кант/Kant 1993: 129). При Де Куинси такива идеи на разума биват провокирани или подсилени от употребата на опиум. Предупреждавайки читателя за страданията на пристрастяването, той акцентира върху усещането за безкрайност – вследствие на употребата на опиум времето и пространството се видоизменят – пространството става необятно, а времето се протяга към вечността:

Чувството ми за пространство, а после и това за време, бяха силно променени. Зданията, пейзажите и прочие изглеждаха толкова големи, че погледът не можеше да ги обеме. Пространствените измерения на нещата се разшириха, удължиха и уголемиха безкрайно. Но това ме притесняваше много по-малко от огромното разширяване на времето. Понякога ми се струваше, че в рамките на една нощ съм изживял седемдесет или сто години; нещо повече, понякога имах чувството, че съм преминал през една продължителност на времето, далеч надминаваща пределите на човешкия живот (Де Куинси/De Quincey 2008: 261).

Кант вече е постулирал, че „безкрайното е абсолютно (не просто относително) голямо“ (Кант/Kant 1993: 137) – с други думи, възвишено. Идеята за безкрайност според Борхес е съизмерима с 1001 нощ, за него сборникът и неговото заглавие са разновидност на вечността (Borges 1984: 39). Безкрайността не познава граници, включително и тези на реалността. Малаецът се връща в сънищата на Де Куинси и ги превръща в кошмари, а въображението му предлага страховити образи:

С усиляването на това креативно състояние на окото сякаш се появи някаква „връзка по симпатия“ между будното и спящото състояние на ума ми, в едно отношение: каквото можех да извикам и проследя върху фона на мрака в будно състояние, се прехвърляше после и в сънищата ми; дотам, че накрая се страхувах да упражнявам тази си способност (Де Куинси/De Quincey 2008: 260).

Връзката на въображението с детството е нещо, на което повествователят на „Изповедите“ обръща специално внимание: употребата на опиум му дава способностите на дете – нещо, за което Шели си мечтае в „Ода за западния вятър“:

да бях дори момче, което няма
ни капка страх пред твоя път просторен,
готово да те следва със охота!...
(Шели/Shelley 1959)

При Де Куинси употребата на опиум размества и пластовете на времето, като изважда миналото на повърхността, а дали това е реалност (ефект на паметта) или измислица (ефект на въображението) само читателят може да прецени:

Най-дребни случки от детството ми и забравени сцени от по-късните ми години често оживяваха пред мен. Не може да се каже, че си ги спомнях, защото, ако някой ми ги припомнеше, когато бях буден, аз нямаше да мога да ги разпозная като част от своя опит. Но когато те се изправяха пред мен в съня ми – в тези сънища като прозрения, – и оживяваха с всичките си краткотрайни обстоятелства и съпровождащите ги чувства, аз ги разпознавах веднага (Де Куинси/De Quincey 2008: 261).

Логиката на твърдението ни кара да се замислим дали той пише тези редове в будно състояние и в каква степен образите от сънищата се връщат обратно в ежедневието. Като маркират преживявания на възвишеното, тези свидетелства за въздействието на опиума в „Изповедите“ изкушават читателя да опита и той.

В своите автобиографични спомени от 1853 г. („Autobiographical Sketches“) Томас де Куинси отделя важно място на пресечната точка между детството и литературата. Като тръгва от мисълта на Уърдзуърт, че детето е баща на възрастния, той развива идеята на своя идол за формиращата роля на всичко, което минава през детското съзнание – и като жизнен опит, и като четиво (De Quincey 2016). За него една от ранните срещи с художественото слово се случва чрез приказките на Шехерезада. Авторитетът по въпросите на детската литература от края на XVIII век, Анна Летиша Барбо, ги коментира бегло в размишленията си върху удоволствието, провокирано от ужасното:

... колкото по-невъобразими, необуздани и причудливи са обстоятелствата в *сцени на ужаса*, толкова повече удоволствие предизвикват те у нас; а където са реалистично представени, макар и да сме несъзнателно теглени от любопитството си във връзка с някое приключение, ние не можем да ги повторим или да размишляваме върху тях без да ни завладее болката. В „Арабските нощи“ има много впечатляващи примери за това как ужасното и вълшебното вървят ръка за ръка: отличен пример са историята за Аладин и пътешествията на Синдбад (Barbauld 2001: 189).

Де Куинси се позовава на мнението ѝ, но пренебрегва контекста на нейните размишления и обявява, че според нея най-хубавите приказки от „1001 нощ“ са тези за Аладин и за Синдбад, като бърза да не се съгласи с нейното йерархизиране. Тук вече се е случило първото завихряне на времето – отпратката към мадам Барбо не прилича на детски спомен. Нейните разсъждения са публикувани през 1773 (Aikin 1773: 119-127), но не са предназначени за деца. В състояние на емоционална ретроспекция Де Куинси обединява гледната точка на детското си „аз“ с позицията на сестра си Елизабет и разказва как двамата заедно обявили Синдбад за много лоша приказка, а тази за Аладин за почти най-ужасната от всички. Аргументите свързват детските впечатления и оценъчността на възрастния – за него „Синдбад“ е поредица от приключения, в които няма повествователно единство, а „Аладин“ престава да вълнува след като героят се сдобива с вълшебната лампа. Любопитно е, че Борхес тълкува Де Куинси *диаметрално* различно и приема, че според него историята за Аладин превъзхожда всички останали (Borges 1984: 46) – вероятно заради допълнителния нюанс, добавен от английския писател, че нещо е оставило дълбока следа в съзнанието му и той не може да го забрави, ако и да не го е разбирал като малък. За Де Куинси детайлът е мистериозен и непонятен и пряко свързан с възвишеното. Преплитането на детските възприятия с естетическата категория е допълнително – по-късно е привнесено и понятието „еволвента“ на чувствителността, което да обозначи връзката между неинформираната впечатлителност и направения в зряла възраст анализ. Терминът е от геометрията и назовава специфична крива, но за повествователя това е метафора за комбинацията от мисли или чувства от бъдещето, предварително посени в човешкото съзнание, „исполински[те] сенки, които бъдещето хвърля над настоящето“, според израза от „Защита на поезията“ (Шели/Shelley 1982: 347). Математическият термин и назоваването на възвишеното веднага извикват в съзнанието на читателя математически-възвишеното на Кант, което философът обяснява като способност за въображение, що се отнася до познавателната способност (Кант/Kant 1993: 129). Малко по-късно се появява отпратка и към Архимед с неговото произведение „Псамит“, в което древногръцкият математик представя за нематематическата аудитория проблема за безкрая, илюстриран посредством „преброителя на пясък“. В спомените на Де Куинси, публикувани през 1853 г., възвишеното и историята за Аладин се преплитат по следния начин:

В началото на приказката на читателите е представен магьосник от сърцето на Африка, който благодарение на своето тайно изкуство научил, че съществува вълшебна лампа със свръхестествени възможности – на разположение на всеки човек, който успее да се добере до нея. И там е затруднението. Лампата е заключена под земята и може да бъде извадена само от ръцете на невинно дете. Но не само това: детето трябва да има специален хороскоп, изписан на звездите, или пък специфична съдба, закодирана в неговата същност, която да му дава право над лампата. Как да намери това дете? Къде да го търси? Магьосникът знае – той си слага ухото на земята, вслушва се в безбройните звуци от стъпки, които в момента на неговия експеримент измъчват повърхността на земното кълбо, и сред тях, на шест хиляди мили, по улиците на Багдад, разпознава стъпките на детето Аладин, което си играе. През този могъщ лабиринт от звуци, които не би могъл да изчисли или разграничи и Архимед с помощта на своя преброител на пясък, крачетата на едно самотно дете на брега на Тигър са ясно разпознати, на разстояние от 440-дневен преход за армия или керван. Тези крачета, тези стъпки, магьосникът ги познава и ги призовава в своето сърце като стъпките на невинното момче, чиито ръце единствено биха му дали шанс да достигне до лампата.

Следователно, става ясно, че злият магьосник притежава два демонични таланта. Първо, той е способен да преодолее объркването на самия Вавилон. Второ, той притежава още по-неразгадаемостта умение – след като е игнорирал стотици милиарди земни звуци и е фиксирал своето престъпно внимание върху стъпките, които е изолирал – да разчете в онзи забързан момент азбука от нови и безкрайни символи; защото, за да бъде значим и разпознаваем шумът от детските крачета, той трябва да отвори диапазон с безкраен обхват. Ударите на сърцето, движенията на волята, заблудите на мозъка трябва да бъдат преповторени от тайни йероглифи, vyplътени в летящите стъпки. Дори нечленоразделните или животински звуци на планетата вероятно са многобройни езици и шифри, за които някъде има съответни ключове за декодиране – те вероятно имат своя граматика и синтаксис; и така най-малките неща във вселената вероятно са скрити огледала за най-големите. Хиромантията притежава донякъде същата неясна възвишеност (De Quincey 2016: 73-74).

Всичко това той някак нескопосано обяснява на сестра си и тя по емпатия го разбира и се съгласява с него (De Quincey 2016: 74). В онзи момент той е едва на 5 или на 6 години. Езикът на спомена никак не е детски с прилежащите му отправки към възвишеното: „хороскопа, изписан на звездите“, „безбройните“ звуци или символи, неизбродните лабиринти и непонятните йероглифи, овладяването на безкрайното и всеобхватно познание за вселената. Но възвишеното присъства и по-скрито. Числото 440 може да бъде тълкувано като християнски символ или с помощта на нумерологията, но много по-възбуждаща е асоциацията му с музикалния тон „ла“ като отправна точка за настройване на инструменти. Веднага трябва да направя уговорката, че през XIX век няма утвърден стандарт и честотите варират. Но през 1834 г. на конференцията си в Щутгарт Обществото на немските естествоизпитатели и физици предлага именно А-440 за стандартна честота на базата на проучванията на Йохан Шайблер за неговия „тонометър“, който се състои от 56 камертона (Rayleigh 1945: 9).

За любовта на Де Куинси към музиката има много свидетелства – ето как описва въздействието ѝ върху него един от приятелите му:

Никога не го бях виждал да демонстрира такова възторжено удоволствие. Дълго седя отпуснат и неподвижен в тъмния ъгъл на ложата като в транс. После седмици

наред това представление го караше да преживява удоволствието отново и отново. Изящната организация на нервите сякаш се захранваше от спомена за великолепните звуци (Eaton 1914: 253).

Самият Де Куинси обяснява в „Изповедите“, че в оксфордските години вземал опиум преди да посети операта, защото наркотичното въздействие изостряло чувствителността му и ускорявало оборотите на мозъчните му процеси (Де Куинси/De Quincey 2008: 210):

Покойният херцог Норфолк обичаше да казва: „Следващия понеделник, при попътен вятър и добро време, възнамерявам да се напия.“ По подобен начин и аз започнах да определям предварително колко често в дадено време, кога и при какви съпътстващи радостни обстоятелства ще се отдам на опиумната поквара. Рядко го правех повече от веднъж на три седмици; защото по това време не се осмелявах да искам всеки ден (както стана по-късно) „чаша греян лауданум, топъл и без захар“. Не, веднъж на три седмици беше достатъчно. Избирах или вторник, или събота вечер. Причината за това бе следната: От много години във вторник и събота вечер се изнасяха представленията в Кралския театър (или „Опера хаус“); по онова време там пееше Грасини, чийто глас (най-богатият възможен контраалт) ми харесваше повече от всичко, което някога бях чувал. И по-сетне не съм чувал похубав женски глас, не вярвам и да чуя (Де Куинси/De Quincey 2008: 208).

За него „музиката е интелектуално или сетивно удоволствие в зависимост от темперамента на този, който я слуша“ – „удоволствието се формира чрез реакцията на ума върху възприетото от слуха“ (Де Куинси/De Quincey 2008: 209). Музиката е и органично обвързана с възвишеното, тя дори „може да бъде видяна като „основния тон“ на възвишеното“ (Purkis 2010). Ако 440-дневният преход до Багдад извиква асоциации с музикален камертон, то според стилистиката на Де Куинси вселената се равнява по главния герой в приказката, за да доведе читателя до възвишеното.

Представата за Аладин в спомена като малко дете подсказва идентификация на невръстния читател с героя. Сестра му Елизабет е с три години по-голяма от него и умира на 9 години. Споделено ли е с нея преживяването, свързано с „Приказки от 1001 нощ“, или въобразено? И по-съществен за нас е въпросът дали тази версия на Аладин е прочетена или е авторска? Защото според анонимния превод на английски език от XVIII век, единствено наличен в детските години на Де Куинси, няма такова свещенодействие преди магьосникът да види поотрасналия вече Аладин:

... африканският магьосник, който бил добър физиономист, забелязал в изражението на Аладин нещо, което било абсолютно необходимо, за да бъде изпълнен неговият замисъл, и тайно разпитал за семейството му, за него, за нагласите му; а когато научил всичко, което искал да знае, приближил се към него и го дръпнал встрани от другарите му... („Arabian Nights“ 1835)

Освен това, според оригиналния текст действието не се развива в Багдад:

В столицата на една голяма и богата провинция в кралство Китай, името на която не мога да си спомня, живял шивач на име Мустафа. Той не се отличавал с нищо друго освен характерното за професията му, бил толкова беден, че едва успявал с всекидневния си труд да издържа себе си и семейството си, а имал жена и син. Този син, наречен Аладин... („Arabian Nights“ 1835).

В този смисъл е и българският превод от 2004 г., където Аладин е Аля ад-Дин:

Разправят също, царю честити, че в някакъв град на Китай живял шивач. Живеел бедно. Имал син на име Аля ад-Дин. [...] И ето че веднъж, когато Аля ад-Дин си

играел на улицата с другите калпазани, недалеч от тях спрял някакъв чужденец. Той се загледал в момчето. Този човек бил от магрибински род, маг, който с магии си вършел хитрост след хитрост, знаел всякакви науки и до съвършенство знаел тайните за разчитане разположението на звездите. Когато зърнал Аля ад-Дин, той си казал: „Наистина това момче е онова, което ми трябва. Тъкмо той ще свърши работата, заради която напуснах страната си!“ Привикал настрани едно от момчетата и го заразпитвал за Аля ад-Дин — чий син е, как се е казвал баща му, после пристъпил към самия Аля ад-Дин и го дръпнал встрани... („Хиляда и една нощ“/„Hilyada i edna nosht“ 2004).

За своята статия „По стъпките на Аладин“ Джудит Плоц е проверила всички издания на „1001 нощ“ на английски език през XVIII и XIX век и е установила, че техните варианти на „Аладин“ следват едно и също сюжетно развитие, което не включва версията на Де Куинси (Plotz 1998). Разбира се, могат да бъдат изказани множество хипотези – например, че тази интерпретация се е появила в любителска драматизация от вида, в който участват героите на Джейн Остин в „Менсфийлд парк“ – бъдещата писателка има биографичен опит с такива постановки и е много вероятно и Де Куинси да е присъствал или участвал в подобни драматизации. Историята за Аладин се появява на лондонската сцена през 1788 г. и претърпява множество трансформации (Gardner 2003). Представленията със сигурност вдъхновяват съвременниците и може би провокират и домашни театрални забавления. Друга възможност би била приказката да е преведена с тази модификация на друг език, например на немски. Де Куинси чете немски отрано – според Галински към 1804-1805 „познанията му по немски език и литература са солидни“ (Galinsky 1937: 390) – но макар да не съм проучвала преводите на Аладин на немски език, не съм попадала и на податки, че има отклонения в сюжета. Несъмнено, най-вероятната хипотеза е тази вариация на приказката да е на самия де Куински и според Борхес това е точно така – тя е инвенция на паметта или на сънищата му (Borges 1984: 46). Което не означава, че той умишлено лъже читателите си. Според днешните научни схващания спомените не са книги в библиотека, които преглеждаме и оставяме в първоначалното им състояние – всеки акт на спомняне видоизменя спомена, казват изследователите:

„Споменът не е просто образ в резултат на пътуване във времето обратно до оригиналното събитие – той може да бъде образ, в някаква степен изкривен, защото сте си го спомняли и преди“ – казва Дона Бридж, изследовател в Северозападния Медицински Институт Файнбърг в Чикаго и първи автор на наскоро публикуваното изследване в списание „Journal of Neuroscience“ (Bridge, Paller 2012), „С всяко спомняне споменът Ви за някакво събитие може да става все по-неточен – до степен да бъде напълно неверен“ (Paul 2012).

От една страна, отдалечени във времето събития се наслагват едно върху друго в съзнанието. От друга страна, за съзнанието границата между реалност и фикция е много условна. Тя е още по-размита при употребата на вещества, които променят химията на тялото. Чрез мета-анализ по темата се констатира, че в прегледаните изследвания е установено как „индивиди с история на злоупотреба с вещества показват значително по-високи нива на фалшиви спомени от контролните групи“ (Caetano 2023). Де Куинси, разбира се, употребява опиум и сам забелязва ефекта на преливане между реалност и въображение.

Важна фигура в сюжета за Де Куинси и Аладин е поетът Уърдзуърт. Де Куинси е близък на семейството и прекарва години в компанията на Уилям и Дороти. В своите спомени за поетите лейкисти, първоначално публикувани като поредица есета между

1834 и 1840 в „Tait’s Edinburgh Magazine“, той разказва един случай, при който Уърдзуърт в очакване на пощенската кола няколко пъти лягал на пътя и слагал ухо на земята, за да долови евентуално тропота на колелетата в далечината... (De Quincey 1961: 122). Епизодът е съкратен в по-късните самостоятелни публикации на есета – дали заради Аладиновите асоциации можем само да гадаем – и е цитиран тук по академичното издание от 1961 г., което посочва разликите между различните варианти. За Де Куинси случката изглежда важна не сама по себе си, а във връзка с последвалия извод на поета, че изостреното внимание на едно от сетивата води до компенсаторното изостряне на друго, когато първото се отпусне. Конкретният пример е, че след като се отказал да се вслушва дали ще дойде пощенската кола, Уърдзуърт забелязал ярка звезда, която му дала усещане за безкрайността – нещо, което иначе не би се случило (De Quincey 1961: 122). Същата взаимозависимост между пример и теория е налице и в коментара за „Аладин“: уникалните сюжетни детайли, които Де Куинси представя като детски спомен, са преплетени с възвишеното. Конкретните числа представят разстоянието (шест хиляди мили или 440-дневен преход) в съответствие с разсъжденията на Кант:

... в разсъдъчното определяне на величините (в аритметиката) се стига също толкова далеко, все едно дали обхващането на единиците се довежда до числото 10 (в декадата) или само до 4 (в тетрадата)... В това математическо определяне на величината разсъдъкът е еднакво добре обслужен и задоволен, било че способността за въображение избира за единица една величина, която може да се обхване с поглед, например една стъпка или един сажан, или избира една немска миля, или дори диаметъра на земята, схващането за които, но не обхващането е наистина възможно с оглед способността за въображение... (Кант/Kant 1993: 136–137)

Така функционират и параметрите на разстоянието между злия магьосник и Аладин. Джудит Плотз вдвоява образите на Уърдзуърт и злия магьосник, от една страна, и на Де Куинси и Аладин, от друга, като изтъква, че отношенията между приказните герои съответстват на отношенията между двамата творци от епохата на романтизма (Plotz 1998: 123). Тя пренася симбиозата от фикционалното в живота и нарича Уърдзуърт „магьосника, чиито свещенодействия разкриват пред Де Куинси съкровището, което той жадува и за намирането на което се чувства предопределен“ (Plotz 1998: 124). В тази неочаквана опозиция другостта започва да придобива други измерения. Де Куинси се оказва местен наред екзотиката на Багдад, неговите трептения привличат автора на „Лирически балади“. Ранната им кореспонденция показва, че Уърдзуърт го кани няколко пъти преди той да се пристраши да посети големия поет през 1807 (Eaton 1936).

Межкултурният диалог е същностен за създаването на приказката за Аладин. Тя не е част от първоизточника, превеждан на френски от Антоан Галан. В дневника си Галан е записал, че е чул историята на 8 май 1709 г. от Ханна Дияб, сирийски разказвач от Алепо. Дълги години никой не обръща внимание на тази бележка, но в по-ново време историографията около фигурата на Дияб води до предположението, че разказаното може да е на базата на неговия живот. В подкрепа на тези твърдения е пътеписът на сириецата от средата на XVIII век, открит в библиотеката на Ватикана през 1993 г., в който той си спомня как е разказвал истории на Галан и детайлно описва своето възхищение от Версай при посещението си в Париж през 1708 г., когато е бил около 20-годишен. С други думи султанът и неговият палат биха могли да са творческо съответствие на френския крал и двореца му (Diyab 2021).

В автобиографията на Де Куинси бележка под линия уточнява, че той не приписва на арабския повествовател размишленията по повод „Аладин“ и възвишеното; разказвачът говорел за нещо, което не разбира; по отношение на усещанията и емоциите, на хо-

рата от Ориента им липсвала чувствителност (De Quincey 2016: 74). Проявеното дискриминационно снизхождение към другоземците не е ново, както вече ни илюстрира примерът с малаеца в „Изповедите“. Същевременно, идентификацията на Де Куинси с Аладин, която не се дължи само на външния поглед на Джудит Плоц, но и на вътрешната емоция в автобиографичните спомени, усложнява картината. Съображенията са интелектуализирани и индивидуализирани – кой е по-добър майстор на повествованието? Де Куинси прави заявка, че неговият „Аладин“ превъзхожда оригинала.

ЛИТЕРАТУРА

- Де Куинси 2008: *Де Куинси, Т.* Изповеди на един английски пушач на опиум. София: Фама (De Quincey 2008: *De Quincey, Th.* Izpovedi na edin angliyski pushach na opium. Sofia: Fama).
- Кант 1993: *Кант, И.* Критика на способността за съждение. София: БАН. (Kant 1993: *Kant, I.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Sofia: BAN).
- Хиляда и една нощ 2004: Хиляда и една нощ. Прев. от арабски К. Цонев и Сл. Русчуклиев. София: Книгоиздателска къща Труд. ISBN 9789543981632. <https://chitanka.info/text/32714-hiljada-i-edna-nosht/211#textstart> (Hilyada i edna nosht 2004: Hilyada i edna nosht. Prev. ot arabski K. Tsonev i Sl. Ruschukliev. Sofia: Knigoizdatelska kashta Trud. ISBN 9789543981632).
- Шели 1959: *Шели, П.Б.* „Ода за западния вятър“. Избрана лирика. Ред. М. Минков. Прев. Цв. Стоянов. София: Народна култура (Shelley 1959: *Shelley, P.B.* „Oda za zapadniya vyatar“. Izbrana lirika. Red. M. Minkov. Prev. Tsv. Stoyanov. Sofia: Narodna kultura).
- Шели 1982: *Шели, П.Б.* „Защита на поезията“. Въображение и свобода. Съст. Л. Сариева. Прев. Л. Сариева. София: Наука и изкуство (Shelley 1982: *Shelley, P.B.* „Zashtita na poeziata“. Vaobrazhenie i svoboda. Sast. L. Sarieva. Prev. L. Sarieva. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Aikin 1773: *Aikin, J. and A. L.* Miscellaneous Pieces. London: J. Johnson.
- Arabian Nights 1835: The Arabian Nights' Entertainments. Complete in one volume. Philadelphia.
- Barbault 2001: *Barbault, A. L.* Reflections on the Pleasures of Distress and Terror. In: New England Review (1990-), vol. 22, no. 3, 180–191. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40244005>. Accessed 28 Aug. 2025.
- Beiser 1996: *Beiser, Fr. C.* (ed.) The Early Political Writings of the German Romantics. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borges 1984: *Borges, J. L.* The Thousand and One Nights. Seven Nights. Transl. E. Weinberger. New York: New Directions Books, 36-47.
- Bridge, Paller 2012: *Bridge, D. J., K. A. Paller.* Neural Correlates of Reactivation and Retrieval-Induced Distortion. – Journal of Neuroscience, 29 August 2012, 32 (35) 12144-12151; DOI: 10.1523/JNEUROSCI.1378-12.2012.
- Caetano 2023: *Caetano, T.* et al. Substance abuse and susceptibility to false memory formation: a systematic review and meta-analysis. In: Frontiers in Psychology, vol. 14, 1176564. 5 May, doi:10.3389/fpsyg.2023.1176564. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10196796/>
- De Quincey 1961: *De Quincey, Th.* Reminiscences of the English Lake Poets. Ed. John E. Jordan. London: J.M. Dent & Sons.
- De Quincey 2016: *De Quincey, Th.* The Works of Thomas de Quincey. Vol. 19. Autobiographical Sketches. Ed. D. Roberts. London and New York: Routledge.

- Diyab 2021: *Diyab, H.* The Book of Travels. In two vols. Ed. J. Stephan. Transl. E. Muhanna. Foreword Yasmine Seale. Afterword Paulo Lemos Horta. New York: New York University Press.
- Eaton 1914: *Eaton, H. A.* De Quincey's Love of Music. – The Journal of English and Germanic Philology, vol. 13, no. 2, 247–258. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/27700580>. Accessed 28 Aug. 2025.
- Eaton 1936: *Eaton, H. A.* The Letters of De Quincey to Wordsworth, 1803-1807. In: *ELH*, vol. 3, no. 1, 15–30. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2871655>. Accessed 29 Aug. 2025.
- Galinsky 1937: *Galinsky, H. K.* Is Thomas de Quincey the Author of the Love-Charm? – *Modern Language Notes*, vol. 52, no. 6, 389–394. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2911709>. Accessed 21 Aug. 2025.
- Gardner 2003: *Gardner, Lyn.* Pure genie. – The Guardian, Wed., 16 Jul 2003. <https://www.theguardian.com/stage/2003/jul/16/theatre.artsfeatures>
- Moore 1830: *Moore, Th.* Letters and Journals of Lord Byron. With Notices of His Life. Vol.1. New York: J & J. Harper. <https://archive.org/details/lettersjournalso01byro/page/192/mode/2up?q=arabian&view=theater>
- Morrison 2021: *Morrison, R.* Two faces, each of a confused countenance: Coleridge, De Quincey, and contests of authority. – *Romanticism*, 27 (3), 322-334.
- Paul 2012: *Paul, M.* Your Memory is like the Telephone Game: Each time you recall an event, your brain distorts it. – *Northwestern Now*. September 19. <https://news.northwestern.edu/stories/2012/09/your-memory-is-like-the-telephone-game/>
- Plotz 1998: *Plotz, J.* In the Footsteps of Aladdin: De Quincey's Arabian Nights. – The Wordsworth Circle, vol. 29, no. 2, 120–126. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24044770>. Accessed 29 Aug. 2025.
- Purkis 2010: *Purkis, Ch.* Listening for the Sublime: Aural-Visual Improvisations in Nineteenth-Century Musical Art. In: *Tate Papers* no.14 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/listening-for-the-sublime-aural-visual-improvisations-in-nineteenth-century-musical-art>. Accessed 23 August 2025.
- Rayleigh 1945: *Rayleigh, J. W. S.* The Theory of Sound, Vol. I. New York: Dover Publications (reprint of 1894 ed.)
- Roxburgh, Henke 2020: *Roxburgh, N., J. Henke* (Eds.) *Psychopharmacology in British Literature and Culture, 1780–1900*. Palgrave.
- Wellek 1949: *Wellek, R.* The Concept of 'Romanticism' in Literary History II. The Unity of European Romanticism. – *Comparative Literature*, vol. 1, no. 2, 147–172. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1768325>. Accessed 29 Aug. 2025.