

**ГОТИЧЕСКИЯТ РОМАН (1760-1820):
ЖАНР, ИМЕ, КАНОН****ОГНЯН КОВАЧЕВ****ЗА ЖАНРА**

Можем да изучаваме само онова, което за нас
първоначално е било блян.

Гастон Башлар, *Комплексът на Новалис*

По правило научното изследване има за предпоставки неизвестността, непознатостта или неяснотата на обекта, разлики и противоречия в неговото представяне. Изследването изпълнява основната си задача да опише, интерпретира и дефинира позитивно своя обект, да постигне цялостното му и непротиворечиво присъствие, като обикновено означава тези качества негативно. Те се схващат като препятствия за установяването на неговата идентичност и истинност, затова научните процедури имат за цел тяхното методологически правилно отстраняване. Най-често тези недостатъци се локализируют или в актуалния контекст на самия обект, или в предхождащата го изследователска традиция. Изследването, което предприемам, разполага с немалко такива предпоставки. Вместо да ги отстранява обаче, то ще ги употребява като инструменти за проблематизиране, за открояване на различни аспекти, тъй като именно серията от непълни описания конституира историята на обекта. Това разбиране за историчността е най-малко двуфункционално. То трябва да неутрализира прекалено силните деконструктивистки обертонове, които реториката ми дотук може би е породила. Същевременно то подсказва една неорганистична и несинтезираща историческа методология, в която важна роля играят „категиорите прекъснатост и различие, понятията праг, разрыв и преобразуване, описанието на серии и граници”¹.

Първата неяснота, към която моето писане насочва поглед, е легитимността на обекта му: как той е поставен в литературнонаучните, естетическите и културните парадигми на своите описания, изследвания, интерпретации. То ги представя в тяхната хетероморфност, включва ги в игрите на взаимно изключване и частично припокриване на различните дискурсивни полета. Представянето обаче няма претенцията да постигне консенсуса на тяхната пределна изчерпателност и симетрична съвместеност. Такъв кон-

¹ Мишел Фуко. *Археология на знанието*. Бележки и превод от френски език Антоанета Колева. „Наука и изкуство”, София, 1996, с. 19.

сенсус би обезсмислил по-нататъшните търсения и би противоречал на историческото съществуване на готическата литература; неговата липса ще запази статуса на познатите и използвани нейни модели като система, отворена към допълващи или оспорващи твърдения. Всички нейни изследвания, които познавам, ми дават основание най-напред да открия една липса: до 1980 година, когато се появява повратната книга на Дейвид Пантър „Литературата на ужаса“², готическото няма собствена поетологична традиция, т. е., жанрът няма друга континуалност, освен емпиричната. От предшестващите го монографии приноси за формирането на готическата поетика са *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932) на Joyce M. S. Tompkins и *The Romantic Novel in England* (1972) на Robert Kiely. От следходните изследвания особено генеративни са *The Coherence of Gothic Conventions* (1980) на Eve Sedgwick и *Gothic Writing, 1750-1820* (1993) на Robert Miles. Основните раздели, в които попада огромният брой готически метатекстове, са два: *исторически* – библиографски и текстологични проучвания, еволюционни разкази за жанра, и *интерпретационен*, в който различни подходи – психологически и психоаналитични, социологични, новиисторически, неомарксихески, феминистки, постколониални – се проектират върху отделни текстове, автори и т. н. Обикновено тези текстове успокояват критическата си съвест като най-късно на петата страница идентифицират готическото чрез набор от стереотипни сюжетни ходове, топоси и персонажи. В първия готически роман Хорас Уолпоул утвърждава липсата на чудеса, фантастични и свръхестествени явления в съвременността като причина за неговото написване. В предговора към първото издание са посочени параметрите на неговия липсващ контекст: „Чудесата, призраците, черната магия, знаменателните сънища и прочие свръхестествени явления са изчезнали днес...“³ Малко по-долу Уолпоул е неочаквано авторефлексивен, определяйки тяхната насъщност само като литературна условност: авторът не е длъжен „да вярва в чудеса“, но „да изобрази героите си като изпълнени с такава вяра“. Готическият роман запазва *свръхестественото*, с различни модификации на термина, като свой характерен белег, но постепенно го пренасочва от света на героите към света в героите си. Показателна за задълбочаващата се интроспективност е репликата на протагониста от знаменития роман на Чарлз Матюрин *Мелмот Скитника* (1820), очертаващ една от междинните граници в развигието на жанра: „емоциите са моите събития“. Изречението синтезира наративната конструкция, често оприличавана на китайска кутия заради множеството вмъкнати истории, и жанровия смисъл на книгата: готическият роман е разказ на желанията – утопии или антиутопии – на персонажите, автора, читателя. Неговите сюжети са ситуирани в едно аисторично минало, което не е обект на достоверно възпроизвеждане, а е проекция на нечий въображаем свят: миналото е поле за трансценденция. Неговата фикционалност се гради върху напрежението между правдиво уподобения естествен човешки свят и разпობяващите прониквания там на страховито-ужасяващо-възвишеното свръхестествено/свръхчовешко. Писането за го-

² David Punter. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman, 1980.

³ Хорас Уолпоул. *Замъкът Отранто*. Превод Жечка Георгиева. В: *Готически романи*. „Народна култура“, С., 1986, с. 51.

тическите жанрове по някаква ирония все се легитимира чрез една перманентно изтъквана и възпроизвеждана своя липса. Разбира се, тази ситуация съвсем не е симптом за естетическа непълноценност на произведенията или за изследователска немощ. Творбата и жанрът съществуват в постоянно взаимно привличане и отгласкване, изключване и взаимопроникване. Творбата е конкретен текст, отворен към хипотетично безкрайните редове на предшестващите я сродни творби и преобразуващите я прочити. Жанрът е абстрактна система, отворена към хипотетично неограничено пренареждане и допълване със схеми и модели. Това схващане за творбата и жанра превръща откроената по-горе липса в конструктивен принцип: благодарение на нея можем да мислим жанра не като теоретична аксиома, а като динамична институция, в която творбата съществува чрез своите трансформации и трансгресии на жанровите граници. Тази липса може да травмира само едно крайно есенциалистко литературно мислене.

Все пак, независимо дали ще ги похвалим или похулим, аксиоматичните положения са необходима отправна точка. В културноисторически план най-уместно и ефективно е да се използва онова общо мнение, което вписва готическото в големия разказ за еманципацията на европейския човек, поспециално във варианта му за конституирането на неединния субект, като следствие от дълбоки разриви в индивидуалното и колективното съзнание. Робърт Майлс описва тази точка на отгласкване така:

Готическото може да проявява повече от една диалектика, но има широко съгласие, че то представя изтръгването на самите корени на субекта, представя го безимотен в собствените му владения, в ситуация на разрыв, разкъсване, фрагментиране.⁴

Точката е колкото отправна, толкова и пресечна, колкото начало, толкова и следствие. В нея се пресичат два вектора: на необходимостта от хронологическа перспектива, в която да бъде мислено явлението, и на възможността за едно хипотетично неограничено множество от техники, кодове и стратегии за изразяването и/или тълкуването на „фрагментирания“ субект. Първият вектор е *исторически* – той бележи подвижните времеви граници на готическата литературна реч и комбинира нейните изменящи се форми и конвенции. Вторият е *типологически* – той нанизва разновременните проявления на особената фикционалност, която прави едно писане готическо или стимулира читателското въображение да чете даден текст като готически. Двата вектора предполагат концептуалното осъзнаване на готическата литература преди всичко като мрежа от текстове – романоци, драматургични, лирически, естетически, исторически, социални, политически – обединени от взаимни препратки, позовавания, премълчавания. Нейното начало винаги може да бъде отместено назад към по-ранен текст, нейният предел е винаги само вътрешна граница – *межда* – на усилващия се или затихващ дебат между различните текстове и прочити на неединните готически субекти и светове. Така мислена, литературата вече придобива значимост сама по себе си, а не като отражение или симптом на нещо „вън“

⁴ Robert Miles. *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy*. London and New York: Routledge, 1993, p. 3.

в света” или „вътре” в субекта. Тогава четенето не е призвано единствено да преодолява, разрешава, замества с уеднаквено общо мнение нейните неясноти. Какво прави читателят в такъв случай?

Казано накратко, може би разчита самия парадокс на романа, който Милан Кундера анализира в книгата си „Изкуството на романа”: онази мъдрост на несигурността, с която пише романистът.⁵ Кундеровата „мъдрост на несигурността” обаче по право принадлежи на Сервантес и романистите, негови наследници от осемнадесети век – Филдинг, Стърн, Дидро, Лакло, а готическият роман наследява по-скоро рицарските и бароковите романи, в които светът винаги алегорически не е това, което е.⁶ Но ако Сервантесовото наследство оформя представителна серия от имена и заглавия в западния литературен канон, то готическият роман е периферен идалго в този канон. Творбите от първата жанрова линия трябва да се четат според прословутото определение на Хенри Филдинг като „комични епически поеми в проза”, със сюжетна структура и наративна кохерентност, подвластни на случайността. У всеки следващ наследник комичното се редуцира, текстът все повече се освобождава от авторовото попечителство, героите са все по-самосъзнаващи себе си и уверени, че могат да познават и манипулират света и „другите”. Докато чете постъпките и нравите на Том Джоунс и София Уестърн, разказите и мненията на Тристрам Шенди и Чичо Тоби, историите в историята за Жак Фаталиста и неговия господар, писмата на маркиза дьо Мертъой и виконт дьо Валмон, читателят става все повече съучастник във фикционалното удвояване на реалния „тук и сега” свят. През втората половина на осемнадесети век англичаните все по-последователно наричат този жанр *novel* – той претендира достоверно да представя съвременността (и затова отхвърля всеки опит за нормативизиране, за изграждане на конвенционален алгоритъм). Със своя реалистичен разказ за постоянно изменящото се настояще той е противопоставен на *romance* (подразбира се най-вече средновековният рицарски роман), като принципно нереалистичен жанр. Готическият роман във всичките си исторически и типологически разновидности клони към романа. Неговата фикционалност разколебава и изтласква образите на актуалния свят посредством реториката на свръхестественото и наратива на желанията.

Хронотопът на готическото най-често се гради с трафаретни икони на западносредновековното феодално минало – *рицаря, замъка, кулата, подземие, катедралата*. Конститутивни съставки на този хронотоп обаче не са „историческото време в тесния смисъл на думата” и „историческите фигури

⁵ Milan Kundera. *The Art of the Novel*. Translated by Linda Asher. London, Boston: Faber and Faber. 1988, p. 6: „... to have as one's only certainty the wisdom of uncertainty, requires no less courage.”

⁶ Разбира се, отношението между романовото и романското в „Дон Кихот” не може да се сведе до еднозначно решение и историята на неговите прочити ясно го показва. Ако водещи в него са типично романови реалистични теми като „загубата на илюзиите” и „упадъкът на поетичността в света”, то финалното обръщение на разказвача от името на мистифицирания автор Сиде Амете Бененхели разкрива степента, в която всеки добър роман трябва да съдържа качествата на романа. Според Джилиън Биър това са създаването на кохерентна илюзия, наситен с въображение свят, внушаващ присъствието на идеал, мощното субективно въображение на писателя. На най-общото и постоянно равнище може би е по-уместно, заключава тя, „да разглеждаме реалистичния роман като изменение (*mutation*) на романа, отколкото като негов заместител” (Gillian Beer. *The Romance*. London & New York: Methuen. 1986, p. 47).

от миналото”, както смята Бахтин, а фантазията и въображението като способности на (пред)романтичeskия субект.⁷ Готическите наративи оперират с изявени и устойчиви пространствени обеми и времеви измерения. В тяхната реторика доминира визуалният код със засилена асиметричност между фигурите на човешкото тяло и на нечовешките природни пропорции или обеми на сгради. Средищен за втория аспект е редът на *архитектурната* метафора: замъкът, кулата, катакомбите, подземните лабиринти, затворът, катедралата, манастирът. В романите тези пространства-посредници надхвърлят наративните си предписания. Те са не само места на сюжетното протичане, но и дейтели в психологическия мимесис, който изписва чувствата на страх и страхопочитание, на безизходност и безпомощност, върху герои(ни)те и у читател(к)ите. Готическата темпоралност има строго ориентиран вектор – неопределено средновековно време, което неизбежно катализира проявленията на свръхестествени ефекти. Това време обаче се допълва с проекциите на романовото социално съвремие, което може да надхвърли своите сюжетно подчинени граници, както се случва в романа на Уилям Годуин *Кейлъб Уилямс* (1794). Става дума за регламентираното от властовите дискурси идеологическо, етическо и социално статукво, чиято основателност (и реалистичност) готическите романи постоянно поставят на изпитание. В тях звучат, при това доста мощно, резонансите на властови конфликти, белязани с повече или по-малко видими съсловни, политически, икономически и религиозни конотации. Деструкцията на просвещенските рационалистични конструкти произвежда и една гротескно редуцирана версия на принципа на толерантността, описана от Мишел Фуко в „Окото на властта“:

Романите на ужаса, по времето на Революцията, разгръщат цяла *фантастика*, свързана с крепостните зидове, с мрака, със скривалището и тъмницата, обитавани – в показателно съучастие – от разбойници и аристократи, от монаси и предатели: пейзажите на Ан Радклиф са планини, гори, пещери, разрушени замъци, манастири с плашеща мрачност и тишина. Но тези *въображаеми пространства* са нещо като

⁷ Михаил Бахтин. „Форми на времето и хронотопа в романа. Очерци по историческа поетика.” Преведе Надежда Чекарлиева. – В: *Въпроси на лите-ратурата и естетиката*. „Наука и изкуство”, С., 1983, с. 442: „Замъкът е наситен с време, при това историческо време в тесния смисъл на думата, т. е. с времето на историческото минало. Замъкът е място, където живеят властелините на феодалната епоха (следователно и исторически фигури от миналото), запазили са се зрими следите на вековете и поколенията в различните части от неговата постройка, в обстановката, оръжията [...] Историчността на времето на замъка е причината то да изиграе доста важна роля в развитието на историческия роман.” Ако останем в терминологията на Бахтин, трябва да приемем, че хронотопът на замъка е функционално еквивалентен на хронотопа на „чуждия свят” от авантюрните и пътешественическите романи, а готическият роман е само подготвителен етап във формирането на Уолтър Скотовия историческия роман. Проблемът не е в доминацията или автномията на жанровете, а в различната референциална рамка, която моето изследване избира. Готическият и историческият роман от края на XVIII и началото на XIX век представят два различни разказа за миналото и техните фикции се различават съществено по претенциите си за неговата достоверност. Готическата фикция не разчита на исторически значими фигури и събития, нещо повече, от Хорас Уолпол до Мишел Фуко преобладава мнението, че тя е творение изключително на определен тип активност на въображението.

„обратен образ” на прозрачностите и видимостите, които се опитват да установят – (к. м., О. К).⁸

Чрез фантазията и въображението готическото писане много по-радикално изразява променящите се познавателни и естетически парадигми, социални и индивидуални статутути. Така то очертава най-малко двойна референциална рамка в романите: 1) чрез симулациите на средновековното минало – примитивно, компенсаторно героично и фантастично, източник на появи на ужасното и свръхестественото – в които историческите факти имат минимално и винаги второстепенно присъствие, и 2) чрез многообразието на формиращите се тогава буржоазни дискурси.⁹ В края на осемнадесети век класически систематизираният свят на тъждествата вече е изгубено наследство, означаващите все повече се лишават от трансценденталната мотивираност на означаемите, универсалиите вече не са върховен критерии за истината. Както с жанровите си предшественици, така и в собствения си естетически и теоретически метадискурс¹⁰, романите на готическото възраждане през периода 1760-1820 година споделят епистемологичния разрыв, проблематичната визия за света на раждащия се в края на осемнадесети век модерен субект. В прагматиката на четенето им те обичайно се окачествяват или като естетическо убежище за индивида във времето на разпадащите се класически ценности и симетрии, или като фигуративна реакция на социални и исторически процеси – растящата индустриализация, урбанизация и трансформациите на публичността. Първият модус е по-близък до *романските* конвенции, респективно до първата от очертаните по-горе референциални рамки. Доверчивият читател (несъзнателно?) се идентифицира с персонажи, желания и емоционални състояния в творбата. Фройдовият принцип на удоволствието и Бартовият ефект на реалността се проявяват в *изместването* (*Verschiebung*) и *изтласкването* (*Verdrangung*) – психични инструменти, чрез които метонимиите на света в текста населяват читателското съзнание в процеса на възприемането. Вторият модус изтегля на преден план *романовите* конвенции и референциалната рамка на съвкупността от други текстове, представящи актуалното време на творбата. Недоверчивият читател осъзнава дискурсивните, респективно идеологическите, механизми на творбата. Чрез нейното *остранностяване/оучуждаване* (*Verfremdungseffekt*) той подрива естетическата илюзия и критически пренаписва неуспелия в своето „прелъстяване” текст. Взаимното обуславяне на двата модуса поражда възможности за тематично и проблемно многообразие на готическото четене, които се съчетават с преобладаващия в

⁸ Мишел Фуко. „Окото на властта”. – В: *Власт* (антология). Превод Антоанета Колева. ИК „Критика и хуманизъм”, С., 1997, с. 36.

⁹ Употребявам понятието дискурс в неговия фукоянски модус като „технологии на властта, основаващи се на системи на знанието”. За приложимостта му към готическата литература виж и Robert Miles. *Gothic Writing*, p. 11ff.

¹⁰ Този мета-интер-текст заслужава специално и по-обстойно разглеждане. Особено функционални в него са предговорите на Хорас Уолпоул към първите две издания на *Замъкът Отранто*, Clara Reeve. *The Progress of Romance, through Times, Countries and Manners* (1785) с настояването, че романът е по-възпитателен от романа, Richard Hurd. *Letters on Chivalry and Romance* (1762), предговора на Nathaniel Hawthorne. *The House of the Seven Gables* (1851).

хетерогенния метадискурс на литературните науки *функционален* подход. Важни негови аспекти са интерференцията на типовете реч и употребата на езика, гамата от стилистични и/или социални функции и произтичащата от тях практическа неравностойност на езиците, проблематизирането на фундаменталните понятия в полето на готическия дискурс.¹¹

Такова фундаментално понятие например е *ужасното*. То е необходимият компонент в потайно-странно-свръхестествено-фантастичната атмосфера на готическия фикционален свят. *Ужасното* до такава степен е проникнато от опити за дефиниране, концептуализиране, рационализиране, че обичайно се схваща като название-табу за отвъдпределната Другост, за Нищото, изпълващо нечовешкия свят. През осемнадесети век нюансите на тази естетическа категория се извличат, абстрахират, концептуализират от две алтернативни културни области, в които то „съществува естествено“: религията и народното творчество. Литературната традиция на *ужасното*, която до Просвещението е най-силно проявена в драмата – антична, средновековна (мистерии, миракли), Елизабетинска, барокова – разчита повече на *pictura*, отколкото на *poesis*, повече „показва“, отколкото „казва“ *ужасното*. Така играта между визуалния и речевия код става генетичен белег на готическия *ужас*. Моята хипотеза за връзката между жанра и определящата го естетическа категория: *готическото е културно поле на (пред)модерността, което значимо интензифицира „въвеждането в дискурс“ на ужасното*. Репресивното отношение към него – отказ, възпрепятстване, отхвърляне – същевременно подтиква, предизвиква, усилва говоренето за него. Такива процедури, осъществявани посредством „полиморфните техники на властта“, Фуко описва по отношение на секса и лудостта.¹² *Ужасното* – дума с неясен, с нулев референциален смисъл – е не само естетическо, но и когнитивно понятие. То означава предел на удоволствието или поносимостта на неудоволствието, но и предел на (и)рационалността. За неговата значимост, както и за начина на употребта му в генеалогията на готическото писане са показателни две теореми: на Ан Радклиф – за разликата между *terror* и *horror*, и на Едмънд Бърк – за възвишеното.¹³ Радклиф настоява, че *terror* се характеризира с „неопределеност и неяснота“ на проявлението си и точно те „разширяват душата и пробуждат способностите“ на читателя да преживее възвишеното. Обратно, с недвусмисленото показване на ужасното *horror* „свива, смразява и почти унищожава“ тази способност на читателя. Тъй като семантично различие между *terror* и *horror* на български не съществува, засега оставям понятията непреведени. То не е безрезервно прието в готическите изследвания и тук аз го използвам само като пример,

¹¹ За изследователи на дискурса като Нюмайер, Дел Хаймс, Дебора Шифрин, съществуват два парадигматични подхода в неговото изследване и описание: структурален и функционален. Виж **Debora Schiffrin**. *Approaches to Discourse*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell. 1994, p. 20-43.

¹² **Мишел Фуко**. *История на сексуалността. I. Волята за знание*. Превод Антоанета Колева. Изд. „ЕА“, Плевен, 1993; **Мишел Фуко**. *История на лудостта в класическата епоха*. Превод Антоанета Колева. Изд. „ЕА“, Плевен, 1996.

¹³ **Ann Radcliffe**. *On the Supernatural in Poetry* (1826); **Edmund Burke**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (1757).

който по-нататък ще бъде разгледан и използван по-аналитично. Радклиф загатва, отново чрез специфичната готическа реторика на липсите, за връзката между своето подразделяне на *ужасното* и концепцията на Бърк. В седма част на своя трактат той формулира знаменитото си определение на *възвишеното*:

Всяко нещо, годно в някаква степен да възбужда идеите за болка и опасност, с други думи, всяко нещо, което е в някаква степен *ужасно*, или е свързано с *ужасни* обекти, или действия по начин, аналогичен на *ужаса*, е източник на *възвишеното*; т. е. то произвежда най-силната емоция, която съзнанието е способно да изпита.¹⁴

Болката и опасността, уточнява Бърк по-долу, „при определена дистанция и с определени модификации могат да бъдат, и са източници на удоволствие, каквото изпитваме всеки ден”.¹⁵ Добре известно е, че схващането на Бърк радикално променя доминиращата дотогава късноантична формула на Псевдо-Лонгин от трактата му „За възвишеното” и на свой ред оставя следи в Кантовия анализ на „динамически-възвишеното на природата” в „Аналитика на възвишеното”. *Възвишеното*, *ужасното*, удоволствието, болката все по-малко са естествено произтичащи от външния свят, все повече – способности, зависещи от силите на (пред)романтичния субект. Затова тези категории и усещания могат да бъдат контролирани от техниките на властта, основани на системи от знание, в готическия дискурс.

И така, моето изследване е опит да се (ре)конструира раждането на *готическия роман* през периода 1760-1820 година чрез следите от образуването му. Това са преди всичко следите на неговото писане, четене, предшественици, жанрово самосъзнание, на включването и изключването му в синхронни или типологично сродни дискурси. Изследването анализира историческия и актуалния му социокултурен контекст, естетическите предпоставки и последвалите ги идеологически импликации и психологически експликации. Този подход е генеалогичен в разбирането на Фуко, тъй като не следва предпоставени йерархични зависимости и еволюционни модели, нито се стреми да ги налага. Такова описание на готическото е немислимо без анализа на Разума и Чувствата, на Същото и Другото, на културната традиция и нейните трансгресии в изследвания времеви срез. Анализът се вглежда внимателно в различията между нещата и установява техните граници, но само за да преоткрива сходствата между тях и да преназовава постоянно възникващите нови зависимости, които прекосяват току-що очертаните граници. Така той реставрира епистемологичния сюжет на готическото – разказът за неединния субект, очарован и ужасен от тайнствения, едновременно разпадащ се и безкраен „нов свят” – в онзи предел, отвъд който езикът започва да размагьосва и (пре)нарежда субекта, света и себе си.

¹⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, edited by J. T. Boulton, (London: 1958), p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, 40.

ЗА ИМЕТО, РЕФЕРЕНЦИИТЕ И КОНОТАЦИИТЕ

... и лусту кули в самотата дива,
където син бръшлян порутен зид обвива.
Дж. Байрон, *Чайлд Харолд*, Песен III

Името на жанра е синекдоха на цял комплекс от културни значения, които съставляват неговия архив изключително в рамките на английската културна традиция. През осемнадесети век дебатът относно *Gothick* до голяма степен е спор между различните (ре)конструирания на тази традиция. В него се пресичат социални, естетически и научни дискурси от най-разнороден порядък. Преди всичко – изследваният генеалогичен срез на готическия роман е част от явлението „готическо възраждане“ (*Gothic Revival*). В широката си времева рамка то се простира от средата на осемнадесети век до към края на Викторианската епоха, определяна понякога като второ готическо възраждане. В по-тесните си граници се припокрива с литературноисторическия период 1760-1820 година. Понятието *готическо възраждане* се използва безпроблемно от историци и теоретици на литературата, на изкуството, като Кенет Кларк, и на идеите, като Артър Лавджой. Важен принцип на изследванията му е неговата темпорална раздвоеност между съотносимостта със синхронни явления и ретроспективния интерес към „средновековното минало“ – готическия период от дванадесети до шестнадесети век. Средните векове изместват авторитета на класическата античност. В своята *История на английската поезия* Томас Уортън подчертава, че произведенията на класическата античност вече не могат да „отговорят на целите на чистата поезия“; те дори никога не са били толкова сполучливи, колкото средновековните.¹⁶ Новият интерес се проявява в различни исторически, религиозни, националистични дискурсивни полета, в колекционирането (и фалшифицирането) на старини, в дебатите за народния език и народното творчество. Възродителната стратегия се проявява най-вече по отношение на архитектурата – в реставрирането и/или построяването на частни и обществени сгради в (нео)готически стил – най-често това са замъци, манастири, абатства. На фона на историческите готически катедрали новият архитектурен стил осъществява процес на секуларизация, готическото прониква в ежедневието. Тази мода води началото си още от двадесетте години на осемнадесети век, но особено се активизира през втората му половина. Двама готически автори, Хорас Уолпоул и Уилям Бекфорд, построяват собствени замъци, съответно Струобъри Хил и Абатство Фонтхил. За първия тепърва ще става дума. Вторият се срутил под собствената си тежест и погребал зловещи тайни (така казват) на своя автор.

За новата готическата естетика е особено характерна Шилеровата дихотомия „наивен поет, който е природа“ – „сантиментален поет, който търси природата“. Тя постепенно формира своето самосъзнание за изкуствено

¹⁶ Thomas Warton. *History of English Poetry*. 1774, p. 434. Цитатът е по *From Dryden to Johnson*. Volume 4 of *The New Pelican Guide to English Literature*. Edited by Boris Ford, Penguin Books Ltd, 1991, p. 332.

пресъздаване, а не за достоверно възкресяване на миналото. За това съществува допринася знаменитият спор относно автентичността и мистификацията в поемите на Джеймс Макферсън и Томас Чатъртън, макар че още преди той да се развихри, Ричард Хърд демонстрира такова съзнание. Неговите *Писма за рицарството и романа* (1762)¹⁷ са първият метатекст на готическата естетика. Според епископ Хърд фантастичните небивалици на готическата фикция се основават върху специфичния културен контекст на Средновековието, който обаче все още е малко изследван от историците на осемнадесети век. Читателското удоволствие от текста обаче не зависи от познаването на историческите детайли. Достатъчно е той да се присъедини към общото убеждение (*popular belief*), че някога и някъде тези неща са съществували, т. е. да чете романа по „имало едно време“ формулата на възшебната приказка. Читателят изгражда двойна перспектива на четенето, като едновременно разпознава и се доверява на мистифицираната историческа действителност, и запазва рационална дистанция на превъзходство спрямо измислицата. Тази концепция неминуемо се доближава до Цветан-Тодоровия модел на фантастичното, възприето посредством *колебанието* на читателя. Особено внимание заслужава и аргументът на Хърд за единството на готическия артефакт. В средата на века „готическо“ много често означава произволна смесица от орнаменти и детайли, лишени от каквато и да е субстанциалност. В този бриколаж класическото единство, представлящо цялостно и завършено действие, е немислимо. По повод поемата на Едмънд Спенсър *Кралицата на феите* Хърд изтъква друг унифициращ принцип: „това е единство на композицията (*design*), а не на действието“.¹⁸ След това илюстрира готическата литературна композиция с „така наречения готически начин за оформяне на градината“:

Една гора или горичка, прорязани от множество самостоятелни алеи или полянки, бяха сред най-любимите творения на изкуството, които нашите бащи са се опитвали да култивират. Тези пътеки бяха отделени една от друга – всяка имаше различна посока и отвеждаше до своя собствена цел. И въпреки това всичко беше свързано в едно цяло и обозримо с един поглед посредством връзката, която тези пролуки имаха не помежду си, а с техния общ и съвместен център ...¹⁹

Вероятността да бъде разчетена метафората на готическата книга-лабиринт в пространствени измерения е почти стопроцентова; вероятността да бъде видяна във времеви измерения е привилегия на Борхес. В неговия разказ *Градината с разклоняващите се пътеки* книгата-лабиринт-градина на Цуй Бън се оказва времеви модел на вселената. Подобно на него, чрез раздвоените времеви и архитектурни референции към въобразеното минало и реалното си настояще, готическото се превръща в „нарастваща и главо-

¹⁷ Richard Hurd. *Letters on Chivalry and Romance*. (1762), repr. edited by Hoyt Trowbridge, Los Angeles: Augustan Reprint Society, 1963.

¹⁸ Richard Hurd. *Letters on Chivalry*, in *The Gothick Novel: A Casebook*, edited by Victor Sage. London: The Macmillan Press Ltd. 1990 p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

замайваща мрежа от раздалечаващи се, сливащи се и протичащи успоредно времена” и пространства.²⁰

Освен времевата си референция, готическото раздвоява и своята етимология. През осемнадесети век *Gothick* означава полиморфна смесица от религиозно изповедание, естетически вкус и политическа ориентация. От една страна, Александър Поуп, Самюъл Джонсън и „августинският” классицизъм разчитат понятието предимно с негативните конотации на чуждото и ирационалното: „варварско”, „средновековно”, „суеверно”, „друидско”, „антикласицистично”. От друга страна, както посочва Самюъл Клигер, терминът се използва от либералната пропаганда „като тропа за ‘свободен’ и ‘просветен’”, към това се прибавят и импликациите на родно, протестантско и демократично. Различни естетически конотации бележат употребите на *Gothick* в политическия дискурс: „Така предпочитанието към готическия стил в архитектурата може да се характеризира като вкус на Вигите”. В обстойно изследване той проследява етимологията на понятието, което води началото си от „готи” – название на германско племе, което започва да се употребява като синоним на всички варварски племена, нахлували в английските земи.²¹ Тази аглутинация в термина започва още у средновековни историци като Йордан, с неговата „скандинавска теория” за произхода на готите и Беда Достопочтени. Ренесансът трайно прикрепва името *готическо* към всичко примитивно и средновековно, всичко, предшествашо преоткриването на Античната култура. Дебатът за готическото започва всъщност през седемнадесети век, при това в политически, а не в естетически аспект. Множеството определяния на англичаните като готически етнос очевидно бележат началото на националистичен дискурс, в който главни добродетели са свободата и демократичните институции. Така историографските описания и наследилите ги политически дебати конституират социополитическия сюжет на един от големите разкази в европейската история. Дискусията и поляризацията около готическото през осемнадесети век вече боравят с едно, оксиморонно речено, полисемантично клише. В либерално-прогресистката реторика *Gothick* означава родно, просвещенско и протестантско; в консервативно-националистичната – феодално, католическо, англо-норманско. Отношенията между съставките на тези две семантични групи съвсем не са строго регламентирани, а вариативни и асиметрични. Дейвид Пантър систематизира значенията, с които се употребява понятието в средата на осемнадесети век:

Готическо означава старомодното срещу модерното; варварското срещу цивилизованото; недодялаността срещу елегантността, старите английски барони срещу космополитното дребно дворянство, и нерядко, разбира се, английското и провинциалното срещу европейското или пофренченото.²²

През втората половина на осемнадесети век започва концептуална преоценка на готическото, започва преоткриване на забравеното или пре-

²⁰ Хорхе Луис Борхес. *Вавилонската библиотека*, с. 129-130.

²¹ Samuel Klinger. „On `Goths` in England,” (1945) in *The Gothick Novel*, p. 115-130.

²² David Punter. *The Literature of Terror*, p. 6.

небрежното величие и първична мощ на цели периоди от английската културна история. Готическото писане (пре)открива, според Пантър, поне четири литературни области – предшественици на готическото възрождане. С очертаването на тези полета той като че отговаря имплицитно на иронията на Нортърп Фрай към този термин.²³ Първата област обхваща произведения от старинната уелска и шотландска народна поезия, включително и мистицизирания цикъл „Осиан” в „превод” на Макферсън. Втората включва **балади**: както фолклорните, включени в знаменития сборник на Томас Пърси „Останки от древната английска поезия” (1765), така и по-късни авторски поеми, като *Gwin, King of Norway* на Уилям Блейк и *Балада за древния мореплавател* (1798) на Коулридж. В немската литература през същия период има доста сходни явления, някои от които попадат в генеалогичната мрежа на готическото писане. Затова този жанров списък попълват и баладите *Ленора* (1773) на Готфрид Бюргер, *Горски цар* (1782) на Гьоте, *Чашата* и *Ръкавицата* (1797) на Шилер. Третата група включва английската късно-средновековна литература, сред която се открояват произведенията на Джефри Чосър. Четвърта група оформя „Елизабетинската готика”, за която най-характерното произведение според Ричард Хърд е *Кралицата на феите* на Спенсър. Разбира се, изобилие от готически ефекти (и влияния върху готическата естетика) съществуват също в „Доктор Фауст” и „Тамерлан Велики” на Марлоу, в късните трагедии на Шекспир, в поемите на Милтън. Те, а не романите на Калпрънед, госпожа дьо Скюдери и Оноре д'Юрфе, са по-функционални барокови предшественици на готическия роман.

Това са по-значимите исторически, социални, политически, религиозни и естетически етимологии на понятието *Gothick*, предшестващи появата на готическия роман. След тяхното проследяване идва ред на неговата сюжетна формула. Готическият роман има конвенционален повествователен алгоритъм, който е доста шльоно очертан и кодифициран в романите на Ан Радклиф. Така този канонично периферен жанр значително допринася за стабилизирането и кохерентността на романовия сюжет. Разбира се, това прави възможно бързото фабрикуване на готически истории, които преексплоатират и наративните, и читателските му възможности. От друга страна, тъкмо конвенционалността позволява на жанровите му „призраци” да проникват в творби от сродни и разнородни жанрове. Тъй като представянето им също е конвенционално място в готическата критика, ще използвам тяхното изчерпателно (и нелишено от хумор) изреждане от Ив Седжуик:

Вие познавате важните белези на неговия *mise en scene*: потискаща руина, див пейзаж, католическо или феодално общество. Познавате тръпнешката чувствителност на героинята и буйността на нейния любим. Познавате тираничния мъж с пронизващ поглед, който ще ги затвори и ще се опита да я изнасили или да ги убие. Знаете нещо и за романовата форма:

²³ Нортърп Фрай. *Анатомия на критиката. Четири есета*. Превод от английски Васил Дудеков и Христо Кънев. Наука и изкуство, С., 1987, с. 255: „Доколкото ми е известно, никога не е съществувал период на английската готическа литература, обаче списъкът на авторите възродители на готически произведения обхваща цялата история на английската литература, от поета съчинител на „Беоулф” до някои съвременни писатели.”

тя вероятно ще бъде непоследователна и заплетена, може би ще съдържа истории в истории, смени на разказвачите и такива рамкиращи похвати, като намерени ръкописи или вмъкнати исторически разкази. Знаете също, че ще излязат най-вече характерни предпоставки, повече или по-малко свързани с основния сюжет. Това са свещениците и монашеските институции; подобни на сън и смърт състояния; подземия и погребване приживе; двойници; разкриване на неясни семейни връзки; средство между разказването и живописата; възможен инцест; неестествено ехо или тишина, неразбираеми писмена и непроизносимото; словоохотливи прислужници; отровните по-следици от вината и срама; нощни пейзажи и сънища; видения от миналото; фигури от типа на Фауст и Скитника Евреин; граждански бунтове и опожарявания; гробницата и лудницата.²⁴

Голяма част от тези похвати и конвенции са познати от два големи критически разказа – парадигмата на античния роман в описанието на Бахтин и структурата на романа, описана от Нортрѝп Фрай.²⁵ На техния фон готическият роман има минимален исторически статут, а в традицията това създава ореол на вторичност, на паразитиране върху утвърдените големи разкази. Но става и обратното: малкият жанр да убие големия, така както една книга може „да убие“ една катедрала. Зад тези метафори на междужанровостта стои рационалният принцип на техните преобразуващи отношения. Готическият роман на свой ред също става „жертва“ на асимилирането и преобразуването си в романтичeskата поезия, във викторианския роман, във филмите на ужасите. Този дълъг живот готическото дължи на парадоксално съчетание от предсказуема клишираност и непредсказуема вариативност на своите проявления.

ЗА ОЦЕНКИТЕ И ГРАНИЦИТЕ: ЕДИН ГОТИЧЕСКИ КАНОН

I found my thrill in Strawberry Hill.
по Хорас Уолпоул и Луис Армстронг

Целта на този раздел е да състави и аргументира един канон на готическия роман. Навсякъде понятието „канон“ ще се употребява не като „съвкупност от естетически правила“, а със значението „утвърден списък на книги в определена област“. Но утвърден не значи единствен. Както генеалогията, така и канонът на готическото възкресяват паметта за разрива между думите и нещата в края на осемнадесети век; разрив – матрица на езикова и културна полисемия. Те вече не могат да бъдат конструирани като всеобхватни неизменяеми описания и модели на своя обект, а си струват мисловните усилия само при ясното съзнание за тяхната множественост. Подобно на обсебения от нечисти духове в Марковото евангелие, готическият канон

²⁴ Eve Cosofsky Sedgwick. *The Coherence of Gothic conventions*. New York and London: Methuen, 1986, p. 9-10.

²⁵ Михаил Бахтин. „Форми на времето и хронотопа в романа“; Northrop Frye. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1976.

казва: „Легион ми е името, защото сме мнозина” (Марк, 5: 9). Мнозина са и книгите с готически произведения, които се появяват между 1760 и 1820 година – близо 5000, от които само 2500 заглавия са известни. Сред тях „първи” готически роман е този, който сам определя така своя жанр. За негово същинско начало в английската литература се приема *The Castle of Otranto: A Gothic Story* от Horace Walpole²⁶, публикуван през 1764 година. Литературата на готическото възраждане неведнъж е упрекувана от многобройните си критици за своята сензационност, мелодраматични качества и игра със свръхестественото. В западния литературен канон тя си остава едва забележимо разместване на пластовете, което обаче оказва силно въздействие върху следващите жанрове. Готическият роман попада в „сгъвката” между класическата и модерната епоха (в термините на Фуко), продължава тенденциите от просвещенския роман и на свой ред трайно стимулира романтичeskото въображение. Наред с *Отранто* на Х. Уолпоул, романи като *Приключенията на граф Фердинанд Фадъм* от Тобайъс Смолет, *Лонгсворд*, *Граф Сейлсбъри* от Томас Ливанд, *Старият английски барон* от Клара Рийв и *Ватек* от Уилям Бекфорд²⁷ подтикват Коулридж да напише готическа драма, Пърси Шели – два готически романа²⁸, Байрон – мистериата *Манфред*, Кийтс – *Ноцта на Св. Агнес* и *Ламиа*. Подобни влияния, както казва класическата компартиvistика, или междутекстови и междужанрови съотнасяния на готическото с предходни и следващи литературни формации в повечето случаи са били пренебрегвани и подценявани. От познатите ми отрицания най-радикално е формулирано българското. Според проф. Марко Минков дори най-добрите готически произведения нямат каквато и да е самоценност, а са само „фона, на който същинските романтици трябва да бъдат четени”.²⁹ Към тази негация той прибавя и етикета „реакционен романтизъм”, но аргументът му има повече естетически, отколкото философски или политически основания – нереалистичната романсна поетика откъсва читателя от живота.³⁰

Ако авторитетът на това мнение в българската англицистика може да обясни до известна степен липсата на значим нейн интерес към готическия роман и драма, мнозина английски и американски литературни историци също разглеждат явлението като принципно лишено от автономна естетика. В своята *Критическа история на английската литература* Дейвид Дейчис описва готическите романи като истории за призраци, възникнали в

²⁶ Хорас Уолпоул. *Замъкът Отранто. Готическа история*. Преведе от английски Жечка Георгиева – В: *Готически романи* (сб.). Наука и изкуство, София, 1986.

²⁷ Horace Walpole. *The Castle of Otranto* (1764), Tobias Smollett. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), Thomas Leland. *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), Clara Reeve. *The Old English Baron: A Gothic Story* (1777), William Beckford. *Vathek: An Arabian Tale* (1786).

²⁸ S. Coleridge. *Osorio, or Remorse* (1813); P. B. Shelley. *Zastrozzi. A Romance* (1810) и *St. Irvine, or the Rosicrucian. A Romance* (1811).

²⁹ Marco Mincoff. *A History of English Literature: Part II, 1700-1832*. Second Edition, Sofia: Nauka i Iskoustvo, 1976, p. 179.

³⁰ Ibid., p. 180: “The movement was essentially reactionary, and if the term „reactionary romanticism” is used at all in connection with English literature, it is here that it can best be applied; but it is reactionary through its sensationalism and divorce from life rather than through any philosophy it may seem to suggest.”

резултат на „дилетантския интерес към потенциала на Средновековието за живописни ужаси“³¹. Тази характеристика съвсем не е неоснователна; неоснователно в нея е високомерното отрицание, което повече отменя, отколкото стимулира по-нататъшни изследвания на тази жанрова предпоставка. В *Литературна история на Англия* Самюъл Чу пък вижда в готическото „предлитературните бездни на романтизма ..., в чието зловонно убежище не бива да слизаме.“³² Очевидно високомерието трябва да бъде вменено във върховен грях не само на християнина, но и на историка. Негативните оценки на Дейчис и Чу бележат два авторитетни културноисторически контекста на готическия роман, но по никакъв начин не допринасят за проявяване на неговата поетика и/или естетика.

Според Нортръп Фрай готическият роман, наред с баладите на Осиян и романите на Стърн, е проявление на епохата на нарастваща чувствителност към естетическите впечатления, а новите творби на тази епоха отразяват душевността на своите създатели³³. В тази общо-взето обективна оценка присъстват две институционални доминанти: историческият контекст на Чувствителността (*The Age of Sensibility*)³⁴ и господството на *авторската функция* върху произведението и неговото възприемане. Първата доминанта е резултат от обичайната в литературната история практика на контекстуализиране на отделния факт или съвкупност от факти. Втората – от процеса, утвърждаващ категорията „автор“ и неговия гений (способността за творчество) като литературна проекция на растящия философски и идеологически субективизъм през същия период. Готическият роман се вписва в парадигмата на Чувствителността доколкото съдържа симптомите както на неприемане на неокласицистичния порядък и разум, така и на (пред)романтическият пиетет към емоциите и въображението. Но амбивалентността не може да му осигури собствени сюжети, естетика и поетика. Причината за тази негова неразграниченост е не толкова в „художествената му непълноценност“, колкото в изобилието от литературни, естетически, исторически, дидактически дискурсивни полета, които преплитат и частично припокриват границите си в неговата генеалогична рамка. Тя включва предшествящи *Замъкът Отранто* явления, като романите на Самюъл Ричард-

³¹ David Daiches. *A Critical History of English Literature*. London, 1960, vol. II, p. 740.

³² Samuel Chew, *The Nineteenth Century and After*, Book IV of *A Literary History of England*, (New York, 1967), p. 1196.

³³ Northrop Frye, „Towards Defining an Age of Sensibility“ *English Literary History*, XXIII, June 1956, 144-152.

³⁴ Чувствителността в западноевропейската литература, която идва на мода през 50-те години на XVIII век, обикновено се описва като реакция на просвещенския рационализъм (*The Age of Sensibility versus the Age of Reason*). Това противопоставяне е доста проблематично, доколкото в основата и на двете стои принципът на Джон Лок, че сетивното възприятие е източник на цялото наше познание, и е предмет на редица уточнявания. В средата и втората половина на века деликатната чувствителност на вкуса и способността за съчувствие и състрадание, за съпреживяване на патоса в литературата и изкуството, се проявяват в литературни и културни явления като романите на Самюъл Ричардсън и Лоурънс Стърн, на Абат Прево и Жан-Жак Русо, в английската гробищна поезия, русоизма, сантиментализма, немското движение „Буря и устрем“, готическия роман. Следвайки Шилеровото разграничение между „наивната“ и „сантименталната“ поезия, можем да наречем типологичния сюжет на Сантиментализма и *Sensibility* „търсене на изгубената природа“.

сън, гробищната поезия на Томас Грей и Едуард Йънг, изследователския и антикварен интерес към Средновековието, руините и култа към „примитивната“ или „естествената“ поезия от средата на века, мистифицираните *Поеми на Осман* (1760-1765) от Джеймс Макферсън, възраждането на (нео)готическата архитектура и на възвишеното като естетическа категория. Техните взаимодействия с готическото писане ще бъде въведени при представянето на отделните романи.

В своя рецензия лорд Томас Маколи характеризира *Замъкът Отранто* на Хорас Уолпоул по следния начин: „с Възвишеното и Красивото Уолпоул нямаше нищо общо, но [...] третата област, Странното, беше негово изключително владение.“³⁵ Очевидно Маколи гради своята преценка за романа с оглед на трактата на Бърк. Странността на Уолпоул се изразява както в лексикално-граматическия, така и в спекулативно-идейния му „маниеризъм“: „той изковава нови думи, изопачава смисъла на стари, криви изреченията във форми, които граматиките гледат недоумяващо. [...] Уолпоул постоянно ни учудва с лекотата, с която свързва в едно идеи, между които на пръв поглед изглежда, че няма никаква връзка.“³⁶ Този негов маниеризъм се проявява и в обявяването на собствения замисъл: „В това произведение бе направен опит да се съчетаят два вида романи (*romance*) – старинният и съвременният.“³⁷ От първия вид Уолпоул използва фантастичните сюжетни ситуации, от втория – близкото до всекидневието „естествено“ поведение на героите. Доколко тази „естественост“ е постигната, е отделен въпрос, но въображаемостта в *Отранто* се проявява по редица начини: *нерационализираното свръхестествено* (появата на гигантския шлем и привидението на Алфонсо Добрия – убития законен владетел, оживелият портрет, скелетът на отшелника в параклиса), елементи на *въшливната приказка*, пророчески *сънища*. Самият автор пише в писмо до свой приятел, че идеята за романа му се явила насън. Страстен ценител на старините и ексцентричен англичанин, Х. Уолпоул се прославя с неоготическия си замък Струубъри Хил, който построява в средата на века. По неговия модел е направен и основният готически „декор“ в романа – замъка на узурпатора Манфред. Модата на реставрираните или на новопостроените в готически стил сгради в Англия се появява в началото на века, а първата и литературна употреба е в „Том Джоунс“ на Филдинг. Но като емблематична архитектурна метафора *замъкът* се утвърждава в готическия роман. Освен *замъка* и *злодея*, *Отранто* въвежда и други готически фикционални стандарти: *преследваната героиня*, *добродетелния влюбен*, *монаха*, *комичните Шекспирови слуги*. Тенденцията към съвместяване на романса и романа се проявява и в авторската фигура. За постигане на историческата дистанция в произведението си Хорас Уолпоул използва похвата на *мистифицираното авторство*. Той представя своето произведение като романс, излязъл изпод перото на Онуфрио Моралто и отпечатан „с готически шрифт в Неапол през 1529 година“, преведен

³⁵ Т. В. Macauley. [рецензия] „*Walpole's Letters to Sir Thomas Mann*“. *Edinburgh Review* (Oct. 1833). In: *The Gothick Novel: A Casebook*, edited by Victor Sage. London: The Macmillan Press Ltd. 1990 p. 69.

³⁶ *Ibid.*, 70.

³⁷ Хорас Уолпоул. *Замъкът Отранто*. Предговор към второто издание, с. 54.

на английски от Уилям Маршал. Тази мистификация е колкото провокация към читателското възприемане, толкова и задаване на неговия стереотип. От една страна, Уолпол възпроизвежда играта на автори маски, конвенционална за жанра, чиято наративна определеност се колебае между романсната традиция и бързо печелещия позиции роман на новото време. Макар началото на тази конвенция да е положено в пародийния ракурс на Сервантесовия роман *Дон Кихот*, дебатът между *romance* и *novel* в критическото самосъзнание на английския роман се активизира едва през втората половина на осемнадесети век. От друга страна, мистифицираната под маските на аноним/преводач/издател фигура на автора, особено в първото издание, е общо място в европейския роман през осемнадесети век. Този лъжлив облик на автора в актуалния му литературен бит го прави изоморфен на онзи протагонист в романа, чийто загадъчен, предполагаемо висок произход, поддържа една от тайните в сюжета, които финалът трябва да разреши. В жанровия контекст на *Замъкът Отранто* обаче множественият фигуратив на автора поражда и един метафоричен сюжет, характерен за готическата литература: Онуфрио Моралто и Уилям Маршал са двойниците – узурпатори или механични креатури, *die doppelganger*, които правоимащият автор премахва във второто издание и така възстановява своите уж разколбани властови позиции в готическия дискурс.

Вторият роман, който се самоопределя като „готическа история” е *The Champion of Virtue: A Gothic Story* (1777) от Clara Reeve³⁸. Неговото второ издание през следващата година носи заглавието *The Old English Baron* (*Старият английски барон*), с което той е по-известен. След *Pamela, or Virtue Rewarded* от Samuel Richardson (1741)³⁹ тематизирането на добродетелта в заглавието вече е утвърден индекс за взаимопроникването на дискурсите на чувствителността и възпитанието в романовете разказ. *Памела, или Възнаградената добродетел* и *Клариса* (1748) на Ричардсън са първите романи, в които душевността на героите/героините е изградена с характеристиките на чувствителността: чувствителната героиня с вродена доброта, будещата страхове и ужас уединена къща, където тя е затворена, влюбеният аристократ, който я преследва и измъчва, възпитаването на съчувствие и състрадание у читателя. Тези конвенции ще се превърнат в общи сюжетни места с буржоазната драма и готическия роман. С промяната в заглавието Рийв цели усилване на готическия акцент – старият барон Фиц-Оуен е типичен готически злодей (*hero-villain*), който е узурпирал наследството на младия герой с неизвестен произход, но получава своето възмездие от ръката на „покровителя на добродетелта”. Безспорно романите на Уолпол и на Рийв са „генеалогични” за готическото възраждане. Техни общи черти са жанровото подзаглавие, похватът на мистифицираното авторство и образът на злодея – Фиц-Оуен е функционален двойник на Манфред. За формирането на готическия дискурс обаче важна роля играе тяхната обща (и отвеждаща към

³⁸ **Клара Рийв.** *Покровителят на добродетелта: Готическа история.* Няма превод на български език.

³⁹ **С. Ричардсън.** *Памела, или Възнаградената добродетел* (1741). В края на века романът на маркиз дьо Сад *Жюстин или Неволите на добродетелта* (1791) подлага на радикална преоценка етиката на чувствителността и свързаните с нея ценности.

късните Шекспирови драми) схема на сюжета за властта. Основни негови компоненти са *убийството* на законния владетел, *узурпирането* на властта и *възстановяването* на справедливостта чрез законния наследник. Разбира се, двете произведения се различават съществено в употребата на свръхестественото, дидактическият дискурс и социалните статуги на персонажите⁴⁰, но това не намалява генеалогичната им значимост. „Грешният прочит“ на *Отранто*, който Клара Риив прави, едва ли е случаен, като се има предвид, че тя допринася за утвърждаването на готическото жанрово самосъзнание в дебата за *romance* и *novel* с теоретичния диалог *The Progress of Romance* (1785). Диалогът е един от ранните примери за (пред)романтичката употреба на този критически жанр, и несъмнено попада в общо поле с ключовия за готическата поетика диалог на Ан Радклиф *On the Supernatural in Poetry* (1826). Поетическите и идеологическите „отклонения“ в *Старият английски барон* пораждаат и първите значими конфликти за оценките и правилата на жанра. През XVIII век романът се противопоставя на реалността главно чрез подчертаване на контраста между *страинното* и/или *външното* в своя свят и *рационалността* на „чуждия“ реален свят. Уолпоул, за когото романът не може да има друга цел освен удовлетворяване на желанията като сбъднати сънища и мечти, е недоволен от нахлуването на „романовите“ според него примеси и рационалното обяснение на свръхестественото. Тези промени имат и социални обертонове, тъй като застрашават рицарския героичен стереотип и аристократичните идеали, а „никой уважаващ себе си призрак не би обезпокоил средната класа“, както иронично отбелязва Едит Бъркхед⁴¹.

Много „по-чист“ романс е друг каноничен готически роман: *Vathek: An Arabian Tale* (1786) от William Beckford⁴². Той въвежда четвърта жанрова разновидност в готическата фикция – приказката (*tale*). В английската романтическа проза терминът не съдържа непременно фолклорни конотации, а най-често сигнализира наличието на нереалистичен наратив. *Tale* например е *Мелмот Скитника* (1820) на Чарлз Робърт Матиорин, но и *Повест за два града* на „реалиста“ Дикенс. *Vathek*, заедно с *Rasselas* (1759) на Самюъл Джонсън са най-често посочваните образци на английската „източна приказка“ от втората половина на осемнадесети век. Но ако С. Джонсън преднамерено следва рационалистичните *contes philosophiques* на Волтер с източни сюжети (*Задиг*, *Белият и Черният*), а също и *Кандид*, Бекфорд се насочва към тъмните и зловещи страни на човешката природа, посредством разказа за гибелта на деспотичния владетел, който не съумява да овладее единствено собствените си желания. *Vathek* представя най-ефектното до този момент съчетаване на готически доминанти: свръхестественото, ужасното, архитектурната метафора, трагическите сюжети за властта и провидението. От разглежданите романи най-близко до него по степен и функция на Фантастичното и трагедийните конвенции стои *Монахът* (1796) на М. Г.

⁴⁰ Виж М. Summers. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (1938), D. P. Varma. *The Gothic Flame* (1957), D. Punter. *The Literature of Terror* (1980).

⁴¹ Edith Birkhead. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. London: Constable, 1921, p. 78.

⁴² Уилям Бекфорд. *Vathek. Арабска приказка*. Преведе от английски Жечка Георгиева – В: *Готически романи* (сб.). Наука и изкуство, София, 1986.

Луис. Но и двата романа имат знаменит френски предшественик, що се отнася до ролята на фантазията и диaboличното, на раздвоения субект и множествеността на наративните гледни точки. Това е романът на **Jacques Cazotte** *Le Diable Amoureux* (1772)⁴³. Заедно с *Ръкопис, намерен в Сарагоса* (1804) на Ян Потоцки, той е текстът, чрез който Цветан Тодоров въвежда понятието за *фантастичното* като колебание между реалното и въображаемото, едновременно у читателя и персонажа, в своето класическо изследване.⁴⁴ В готическия дискурс тази епистемологична несигурност, която се проявява също при възприемането на *чудното* (*marvelous*), свръхестественото (*supernatural*), *страшното* (*horror*), често намира литературен израз в състояния на лудост, халюцинации, раздвоявания на субекта. В този асоциативен ред фантастичното се доближава до *първичното въображение* от концепцията на Коулридж. Първичното въображение повтаря „вечния акт на творението в крайния човешки разум“ и превръща колебанието в удвоена разлика между разума и природата. Цв. Тодоров отъждествява тази функция на фантастичното с неопровержимото свръхестествено (*supernatural accepted*). В цитираните романи на Уолпоул, Казот, Бекфорд, Луис и Матюрин то доминира над обясненото свръхестествено. Въпреки това тенденцията към повторно сближаване на романовия и романския наративен модел е необратима и се проявява недвусмислено в повечето готически романи от последното десетилетие на осемнадесети век.

През този период създават и публикуват най-знаменитите си романи Ан Радклиф, Матю Грегори Луис и Уилям Годуин. **Ann Radcliffe** издава първия си роман в годината на Великата Френска Революция, но място в западния литературен канон и осигуряват преди всичко *The Mysteries of Udolpho, A Romance; Interspersed with some pieces of poetry* (1794) и *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents. A Romance* (1797)⁴⁵. Нейните романи изграждат най-отличителните белези на готическата атмосфера: интериора на замъка или абатството – лабиринтите, коридорите, подземията кулите, заключените и тайните стаи, игрите на светлината, мрака и сенките, на звуците, тишината и отзвучите; екстериора на хармонично пасторалните и страховито възвишените планински пейзажи. Тези романи оформят и централната готическа персонажна двойка: „злочестата девица/хубавица“ (*maiden/beauty in distress*) и „героя-злодей“ (*hero-villain*). Радклиф утвърждава другата готическа разновидност на фантастичното, т. нар. *supernatural explained*. Заедно с Клара Рийв тя разработва наративните похвати, чрез които всяко свръхестествено явление накрая получава своето

⁴³ Жак Казот. *Влюбеният дявол*. Преведе от френски Георги Цанков – В: *Готически романи* (сб.). Наука и изкуство, София, 1986.

⁴⁴ Tzvetan Todorov. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. transl. Richard Howard (Cleveland, 1973). Виж също Цветан Тодоров, „Въведение във фантастичната литература“. Превел от френски Красимир Кавалджиев – В: *Език и литература*, 1995, кн. 2, 11-33.

⁴⁵ *Потайностите на Удолфо и Италианеца*. Вж. **Ann Radcliffe**. *The Mysteries of Udolpho*. Edited with an Introduction by Bonamy Dobree. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991 и **Ann Radcliffe**. *The Italian*. With an Introduction by Frederick Garber. Oxford, New York: Oxford University Press, 1981.

рационално, понякога и комично обяснение. Раздвояването на *свръхестественото* обогатява възможностите за наративни и психологически вариации и несъмнено отвежда към прословутото подразделяне на двата вида *ужасно* – *horror* и *terror*, което Ан Радклиф прави в диалога си за свръхестественото в поезията. Шестдесетте години на двадесети век бележат началото на „реабилитирането“ ѝ в канона на английската и европейската литература, където тя започва да стеснява периметъра на Уолтър Скот.⁴⁶ Поне две нейни семейни прилики в канона заслужават внимание. Първа прилика: ефектите на чувствителността и дидактичния дискурс издават родството на Емили (*Потайностите на Удолфо*) и Елена (*Италианеца*) с *Памела* и *Клариса* на Ричардсън, и допринасят за утвърждаването на Радклиф като първомайсторка на *женското готическо писане (Female Gothic)*. Според Елън Моърс, създателката на този термин, той обхваща „творбите, които писателките са направили в онази литературна форма, която от осемнадесети век насам наричаме Готическото“⁴⁷. Втора прилика: изобилието на цитати от Шекспир и Милтън, възраждането на „злодея“ от късната Ренесансова драма, сцените на насилие и кръвопролитие, сюжетите за отровителството и отмъщението, изваждат наяве Елизабетинското наследство на „кralицата на готическия романс“ и най-добре платената писателка на своето време.

В контекста на краевековната ситуация и на изгряващия Романтизъм, който бързо се утвърждава в Англия, Германия и Франция, готическото писане възприема и трансформира мощното социополитическо и идеологическо въздействие на Френската Революция от 1879 година. В сравнение с Радклиф нейните резонанси в романите на либертински настроения Луис и на политически радикалния Годуин са много по-осезателни. В 1796 година се появява *The Monk: A Romance*, чийто автор Matthew Gregory Lewis⁴⁸ през същата година влиза в пълнолетие и в Парламента. По любопитно съвпадение Матю Грегъри Луис става депутат на мястото, освободено от Уилям Бекфорд. Книгата му създава скандална и непреходна слава и се възприема от всички като предизвикателен отговор на *Потайностите на Удолфо*. На фона на свенливата чувствителност в романите на Радклиф *Монахът* текстуално възпъгва с шокираща либертинска безцеремонност както фантазните, така и актуалните образи на ексцесивна еротичност. Не малко негови читатели са убедени, че Садовият роман *Жюстин* е оставил трайни спомени у Луис през парижкото му лято на 1791 година. Сад и Луис интерпретират въведения от Ричардсън мотив за „преследванията, на които

⁴⁶ Виж Дейвид Рихтър. „Какво четем. Естетически и политически спорни въпроси в каноничните войни“. Превод от английски Ралица Мухарска – В: *Глас*, бр. 15-16, лято-есен 1996, с. 24.

⁴⁷ Moers, Ellen. „Female Gothic“, *Literary Women*. New York: Anchor Press, 1977, p. 90. Разбира се, тематичният и идеологическият периметър на понятието бързо се разширява, като преодолява половата рестрикция на авторството.

⁴⁸ Матю Грегъри Луис. *Монахът*. Романс. Вж. Matthew Lewis. *The Monk*. Ed. by Howard Anderson. With an Introduction and Notes by Emma McEvoy. Oxford, New York: Oxford University Press 1995. Уолтър Скот поддържа тезата, че в малък тираж романът вече е видял бял свят през 1795 г., а за това свидетелстват и намерени екземпляри (Ibid., XXXVII).

е подложена невинността” откъм тъмната му страна – като предпоставка за изпитване на човешката способност за зло. *Монахът* е може би първата книга в Англия, която използва параферналията на подземните затвори, килии и гробници като метафора на най-примитивните дълбини на подсъзнателното. Самият маркиз прави един от първите „социологически” прочити на романа, оценявайки го възторжено като „превъзхождащ във всяко отношение странните полети на блестящото въображение на госпожа Радклиф ... Не може да не се съгласим, че на тази проза, каквото и да мислим за нея, не ѝ липсват достойнства; тя беше неизбежен резултат от революционния потрес, който претърпя цяла Европа”⁴⁹.

За Сад и съвременниците му Революцията е неизбежната социална метафора на четенето на *Монахът*. Но двадесет години по-късно романът на Е. Т. А. Хофман *Еликсирите на дявола* (1816) реконструира субективния „фаустовски” сюжет за францисканеца Амброзио (у Луис) или капуцина Медард (у Хофман), който жертва душата си за недостъпни по естествен път наслади. Те са резултат от потиснатата сексуалност на персонажите и водят до неудържим разпад на личността: гротескно диaboличен и гибелен в *Монахът* и разчистващ пътя към изкуплението в *Еликсирите*.

Серия представителни за разглеждания период романи произвеждат един дискурс, в който въображението съчетава волите за знание, за трансгресия, за удоволствие: *Влюбеният дявол*, *Ватек*, *Жюстин*, *Монахът*, *Ръкопис, намерен в Сарагоса*, *Еликсирите на дявола*, *Мелмот Скитника*... Свързващо звено е репресията, която не прави разлика между индивидуален и колективен обект. „Да се говори срещу властта, да се изрича истината и да се обещава наслаждение – пише Фуко; – да се свързват помежду им просвещението, избавлението и умножаващите се наслади; да се произнася един дискурс, в който се съединяват страстта към знание, волята да се промени законът и жадуваната градина на удоволствията – ето кое, без съмнение, подхранва у нас настървението да говорим за секса с термини на репресия...”⁵⁰ Още един анархистичен французин – сюрреалистът Андре Бретон – изтъква способността на готическия роман да бъде мимесис на колективното несъзнавано като изключително точен запис на стремежите и страховете, на идеалите и ужасите, на социалното безредие, обзело Европа в края на осемнадесети век⁵¹. Тези прочити показват, че субективистичната и социологическата интерпретация на роман(с)а на Луис – подривният и дидактичният аспект в него – съвсем не са взаимоизключващи се. Съвременниците му обаче са провокирани от аморализма на разказването, който доста стеснено се оценява като слаб дидактичен дискурс. Твърде любопитна е рецензията, която Коулридж публикува в *Critical Review*. Според нея *Монахът* е „романс, който с основание може да накара един родител да пребледнее, ако го види в ръцете на сина или дъщеря си”. Друг аргумент на негодуванието му: такава *богохулна* книга е написана от *законодател* – нещо,

⁴⁹ Marquis de Sade. „Reflections on the novel”, *The 120 Days of Sodom, and Other Writings*. Trans. Austryn Wainhouse and Richard Sever, New York: Grove Press, 1987, p. 108-109.

⁵⁰ Мишел Фуко. *История на сексуалността*. 1, с. 13.

⁵¹ Andre Breton. „Le Merveilleux contre le mystere” – In: *La Cite des Champs*, Paris, 1953.

което трябва да накара читателя „да се звери и трепери“ („stare and tremble“)⁵². През това десетилетие в Англия консервативните реакции, породени от революционния смут, се съчетават с растящата протестантска нетърпимост към католицизма в частност и проявите на антирелигиозност изобщо. В техния контекст „готическото“, скандалът с романа изглежда добре пресметнат от Луис, а отрицанията – хванати в капана на рекламната му кампания. Така например след появата на четвъртото цензурирано издание през 1798 година търсенето и цената на предишните рязко се повишава. „Монахът“ Луис явно съумява да използва литературния скандал като „силен поет“ (в термините на Харолд Блум), т. е. като начин за вписване в канона (но не и в канона на Блум).

Следващият роман в моя готически списък е първи образец на жанровата разновидност „political Gothic“. Това е *Things as They Are; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794) от William Godwin⁵³. Най-често тази творба се определя като литературна преработка на Годуиновия трактат *Enquiry concerning Political Justice, and Its Influence on Morals and Happiness* (*Изследване на политическата справедливост и нейното влияние върху нравите и щастието*). До голяма степен този анархистичен текст на Годуин е реакция на националистичния антиреволюционен консерватизъм на Едмънд Бърк в неговите *Reflections on the Revolution in France* (*Размисли върху Френската революция*) от 1790 година. Тази междутекстовост поражда съществени „липси“ и трансформира готическия сюжетен алгоритъм. Преди всичко, хронотопът на *Кейлъб Уилямс* не е „средновековното минало“, а Англия през осемнадесети век. Липсва архитектурната метафора на замъка, но неговата функция изпълнява затворът, където на два пъти попада героят. Към него насочва и цитираният в мотото стих от Сатури на Ювенал *Quis custodiet ipsos custodes: „Кой ще пази самите пазачи?“*, или „Кой ще надзирава самите надзиратели?“, речено по-фукоянски. Макар затворът в *Кейлъб Уилямс* да не е паноптичен, въдесъщият поглед на господаря Фолкланд преследва героя (и читателя) във всяко кътче на романа. В него липсва още един конститутивен готически елемент – „злочестата девица“. Функцията на преследваната млада дама поема Кейлъб Уилямс. Накратко: протагонистът е секретар на най-почитания местен благородник и узнава неговата зловеща тайна. Заради нея Фолкланд го подлага на тритомни преследвания, в които обществените институции по най-русоистки начин служат на несправедливостта. Накрая справедливостта възтържествува, но възмездената жертва се чувства жертва на собственото си възмездие. До колко всичко това е готическо?

Кейлъб Уилямс осъществява решително за готическия дискурс прекрочване на границата между *romance* и *novel*, без което е трудно мислима появата на *Франкенщайн* на Мери Шели и *Мелмот* на Матюрин⁵⁴. Освен топосите на преследването, тези романи, модифицират и фигурите на неговите дейатели. Преследвачите – пазителят на „рицарските“ добродетели

⁵² Samuel Coleridge. *The Monk. A Romance. Review*. Critical Review, 19, January 1797, 194-200.

⁵³ Уилям Годуин. *Нещата, каквито са или Приключенията на Кейлъб Уилямс*.

⁵⁴ В *The Literature of Terror* (1980) Дейвид Пантър представя *Кейлъб Уилямс*, заедно с *Мелмот* и *Личните спомени и изповеди на един оправдан грешник* на Джеймс Хог, обединени от „диалектиката на преследването“. Това е най-категоричното и убедително постановяване, което познавам, на *Кейлъб Уилямс* в готическия канон.

Фердинандо Фолкланд, гениалният учен Виктор Франкенщайн, дареният/прокълнатият със свръхчовешки живот Мелмот – са obsesени от фаустовски проекти, които ги сближават с формулните готически злодеи. Но тези проекти се различават принципно от злоещите планове на Манфред (*Отранто*), Монтони (*Удолфо*), Шедони (*Италианеца*). Подобно на Амброзио (*Монахът*) Фолкланд загубва етическата граница между доброто и злото, но и двамата не минават отвъд тях, а пропадат в бездните на тяхната неразличимост. Преследваните – Теодор и Изабела (*Отранто*), Емили (*Удолфо*), Реймънд и Лоренцо (*Монахът*), Кейлъб, са морално устойчиви характери, в които са въплътени нормализиращите етически стандарти. Но Годуин, дъщеря му Мери Шели и Матюрин въвеждат в сюжета на преследването особено експериментален модус – чрез Аз-повествованието, епистоларната форма и множествеността на разказвачите се динамизират наративните възможности, които съответстват на усложнената етико-психологическа тематика. Наративната динамика е балансирана от много грижливо промисления сюжет, който според собствения разказ на Годуин е граден отзад-напред: от мотива за преследването към неговата събитийна мотивация. Резултатът, макар и постигнат по различен начин, вече е налице и в другия знаменит готически роман от 1794 година – *Удолфо* на Ан Радклиф. Това е „ефектът на интернализация“, конструиране на *вътрешно пространство* на героя, чиято топография е символно изоморфна на видимия *външен свят*. „Ако има някакви готически елементи в романа [*Кейлъб Уилямс*] – пише Гилбърт Фелпс, – единствен еквивалент на готическия замък е тъмният интериор на човешката мисъл”⁵⁵. Радклиф и Годуин осъществяват своя експеримент с „низови“ персонажи, представители на социално маргинални групи – неомъжената жена, сиракът-слуга. Но социалните и политическите резонанси и в двата романа са подчинени на дискурсите на *въображаемото*, в които властта не се идентифицира непосредствено с политическото. Те се активизират в моментите на замъгляване-заличаване на границите между реалното и фикционалното, между субекта и обекта, между желанието и разума, между различните социални нива. Това трансгресивно замъгляване на границите, проясняващо вътрешния свят на субекта, „може да бъде описано по редица начини: като Ръскиновата ‘заблуда на емоционалното вживяване’, Фройдовото ‘*unheimlich*’, или Тодоровия ‘пандетерминизъм’”⁵⁶. Точките на трансгресия са събитията в дискурса, които катализират неговите практики и осигуряват историчността му.

Готическото писане през първите две десетилетия на деветнадесети век е удвоено във взаимопроникнатостта си с романтичeskото писане. Традиционната представа за тяхното съотношение е несложно йерархична: романтици като Коулридж, Байрон, Кийтс, Хофман, Нодие, Юго творчески

⁵⁵ Gilbert Phelps. „Varieties of English Gothic”, *From Blake to Byron. Volume 5 of The New Pelican Guide to English Literature*. Edited by Boris Ford, Penguin Books Ltd, 1991, p. 126.

⁵⁶ Robert Miles. *Gothic Writing*, p. 125. Трите понятия могат да бъдат преведени на български също по много начини. За ‘pathetic fallacy’ на Джон Ръскин използвам предложения от Татяна Стойчева превод в Роджър Фаулър. *Речник на съвременните литературни термини*. С., 1993, с. 85; поради изобилието от незадоволителни български варианти „превеждам” *uncanny* на немски; Цв. Тодоров си го е написал на български.

доработват и придават естетическа значимост на откритите, но несръчно употребени от готиците мотиви за тъмната страна на човешката душа. В големите разкази на европейската културна история готическото е остарелият, случайно разпознат провинциален роднина на фееричния бал на „непризнатите законодатели на света“; то е призрачната зловеща сянка на устремения към съвършенство романтически гений. Знаменитият парадокс на Уърдсуърт „Детето е бащата на човека“ като че легитимира „безсмъртието“ на тази литературноисторическа асиметрия. Но не липсват и обратните оценки, ergo и настоявания за генеративната мощ и „влиянието“ на готическото писане върху славния му потомък. В опита си за органично моделиране на опозицията „готицизъм-романтизъм“ Робърт Хюм използва разграничението на Коулридж между *въображение* и *фантазия* (*Fancy*). Според Хюм романтическото писане хармонизира привидните противоречия на света и човешката душа посредством *въображението*, което сътворява по-висш порядък. „Готическото писане, продукт на сериозната фантазия, няма такива отговори и може да остави ‘противоположностите’ единствено противоречиви и парадоксални.“⁵⁷ Коулридж определя фантазията като „вид Памет, еманципирана от реда на времето и пространството“, която „няма други противоположности, с които да взаимодейства, освен фиксирани и определени неща“⁵⁸. Вместо „по-висшите отговори“ на романтическото писане „готическото може да открие само нерешима морална и емоционална двусмисленост“⁵⁹. Тази двусмисленост е изоморфна на функционалното *колебание*, което Цв. Тодоров определя като конститутивен белег на фантастичния жанр. Тя обогатява наративните и читателските възможности в двата последни и може би най-канонични готически романа от моя списък: *Франкенщайн* на Мери Шели и *Мелмот Скитника* на Чарлз Р. Матюрин.

Готическата история във *Frankenstein, or, the Modern Prometheus*⁶⁰ (1818) раздвоява своята наративна схема между фабулния стереотип на възродения от романтическото писане мит за Прометей⁶¹ и начините на „субективно разказване“, чрез които романите през осемнадесети век сглобяват все по-кохерентни сюжети. Така романът не толкова отгласява пиетета на Байрон и Пърси Шели към митологичния титан-огненосец, колкото дава живот на един от най-проблематичните контра-митове на европейската модерност: за невъзможния самоконтрол на самосъздаващия се субект. По-

⁵⁷ Robert D. Hume. „Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“, *Publications of Modern Language Association* 84 (1969), p. 290.

⁵⁸ Samuel T. Coleridge. *Biographia Literaria*, I, (Oxford, 1958), p. 202.

⁵⁹ Robert D. Hume. „Gothic Versus Romantic“, p. 290. Подобни категорични дистинкции винаги изискват значителна предпазливост в практическото си прилагане. Така например, веднага може да насочим въпросния инструментариум към поезията на самия Коулридж и да попитаме дали от въображението или от фантазията са направени *Поема за древния мореплавател* и *Кристалел*.

⁶⁰ Мери Шели. *Франкенщайн или новият Прометей*. Превела от английски Жечка Георгиева. „Народна Култура“ С., 1981.

⁶¹ В изследването си на поетиката на английския романтизъм Миглена Николчина представя романа в перспективата на изконно присъщата на Прометеевия мит амбивалентност: М. Николчина. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм*. УИ „Климент Охридски“, С., 1988, с. 47-89.

продуктивен както в създаването, така и за четенето му е не възпроизведеният, а иницирианият в него мит⁶². Елгън Моърс, която въвежда популярното определение на *Франкенщайн* „родилен мит“ (*birth myth*), синтезира неговата фабула по следния начин: „людият учен, който се заключава в лабораторията си и тайно, виновно работи върху създаването на човешки живот само за да открие, че е направил чудовище“⁶³. За разлика от фаустическия герой-злодей, Виктор Франкенщайн използва своята „система от знания“ не за продължаване на собствения, а за началото на нов живот. Но Моърс (ре)конструира родилния мит не само въз основа на мъжко центрираната сюжетна метафора за „създаването на човешки живот“, но и посредством „тайната“ биография на Мери Шели – „нейния ранен и хаотичен майчински опит, точно по времето, когато е ставала писателка“⁶⁴. Този опит, както и сложните отношения на Мери Шели с нейните родители – Уилям Годуин и Мери Улстънкraft, са проектирани в изобилието от метонимични семейни истории, за които готическите формули предоставят неограничени възможности. В Шелиевите истории преобладават вините и травмите, страховете от инцест и случващите се дете- и отцеубийство; повечето персонажи са сираци. Интелектуалното родителско наследство – друго Мери Улстънкraft Годуин не е получила, когато пише *Франкенщайн* – изпълва романа с отгласи и отговори на актуални сциентистки, социални, етически и педагогически дебати. Годините на прелюбодейната ѝ връзка с Пърси Шели (1814-1816) протичат в ритъма на раждане-отглеждане-погребване на деца и четене. Първите книги, които Чудовището прочита, са любими книги на неговата авторка: *Вертер*, *Животописи* на Плутарх и *Изгубеният рай* на Милгън, откъдето е и мотото на романа: „Нима, Създателю, съм искал от пръстта човек да ме изваещ, мигар аз самият съм те молил от мрака да ме извлечеш.“ Изчитането на книгите е прелюдията към разчитането в дневника на учения на ужасяващата тайна за собственото раждане. Синекдотичният сюжет на книгите, дневниците (на героите и на самата писателка) и четенето в книгата разбулва „тайната“ на написването ѝ – контра-мит за романтичния творец. Мери Шели е раздвоена в непродуктивната асиметрия между неудържимата читателска страст и несвоето писане под „страха от влиянието“ на готиците Радклиф, Луис, Бекфорд, татко Годуин, които чете, и на романтиците Байрон и Шели, с които съжителства. За нея *Франкенщайн* или новият *Прометей*, нейното „отвратително изчадие“, както сама го нарича, е съшито от анатомизирани чужди творби книжно Чудовище.

Неговата наративна структура на свой ред се сглобява като мозайка от различни „нехудожествени“ свидетелски текстове, образувачи сякаш три концентрични кръга: писмата и дневникът на Р. Уолгън, разказът на д-р Франкенщайн, разказът на Чудовището. Тази цялост е изпъстрена с вмъкнати по-

⁶² Предисторията на романа също се наслоява около митогенно ядро: през лятото на 1816 година Мери и Пърси Шели, заедно с Байрон и д-р Джон Полидори обитават вила Диодати край Женевското езеро. Там се споразумяват всеки от тях да напише по една история с призраци. Бардовете се справят зле, литературните аутсайдери Мери и Джон примерно си написват текстовете.

⁶³ Moers, Ellen. „*Female Gothic*“, p. 93.

⁶⁴ *Ibid.*, 92.

малки истории, които ретроспективно (и дедуктивно) изваждат най-вече фактите от историята на учения-творец и неговото творение. Големите рамкиращи разкази и малките истории на пръв поглед образуват слабо кохерентен текст, но помежду им са разтеглени и сплетени изобилие от вътретекстови връзки, а същевременно проблясват и множество препратки към предшестващи и съвременни на книгата произведения. Тази текстова организация позволява двата сюжета на „Гърсенето“ в романа – научния и детективския – да се използват като възможности за неговото четене⁶⁵. Тези сюжети поддържат напрежението чрез издирване на произхода и установяване идентичността на героите, идеите, текстовете във *Франкенщайн*. В него (и в други произведения от жанра) те разкриват фигуративната игра на Естеството и Изкуството, на Същото и Другото чрез неударимото множение на двойници, *doppelganger*, механични кукли, вампири, привидения. Демоничните имитации, симулации, мутации на органичния свят и на неговата „квинтесенция на праха“ са зловещото романтическо (и готическо) наследство от кризата на просвещенския рационалистичен проект. Готическото писане вече осъзнава себе си като един от роящите се в граничната зона на осемнадесети и деветнадесети век буржоазни дискурси. Негови ключови теми са *несправедливостта*, *разпадащите се връзки*, *параноята*, а прагматичен проект – разбирането (контролирането) на необяснимия, ирационален, враждебен свят. Романът на Мери Шели изписва следродилната травма на готическия дискурс.

Една година след *Франкенщайн* се появява и друго произведение, чиято идея е зачената през лятото на 1816 година край Женевското езеро. *John William Polidori*, приятел и личен лекар на Байрон, публикува малко известния в литературната история разказ *The Vampyre. A Tale* (1919). Тази поучителна история за либертинстващия лорд Ривън, прелъстител на девиси и покварител на младежи, който се оказва вампир, поставя началото на „безсмъртен“ литературен и филмов сюжет. Вампирът е необяснена аномалия, изконно поужасяваща от изкуствения човек на Мери Шели. Той е антропологичен символ на нарушени „най-първични“ табута на човешката общност: убийство, канибализъм, границата между живота и смъртта. Етнологията и антропологията упорито се стремят да локализируют инварианта на този мит в Централно- и Източноевропейския регион, макар следите от вампирски зъби да са разпръснати из всички европейски и азиатски митологии. Преди и редом с *Вампирът* на Полидори кръвопийци и кръвопийки вече бродят из романтическата поезия: в *Кристалел* на Коулридж, *Гяурът* на Байрон, *Освободеният Прометей* на Шели, *Красивата немилостива дама* и *Ламия* на Кийтс. Три са основните кодове на четене на този готически сюжет: като сантиментална, психоаналитична или хомоеротична фикция на „неестествената“ любов; като проекция на параноичното „очарование-отвращение“ от аристократизма в публичния буржоазен дискурс; като политическа метафора на ксенофобията в националистичните дискурси на деветнадесети и двадесети век. И трите кода трансформират (анти)властови напрежения във фигуратива на пределната Другост: превъплъщенията на вампира от аристократичен злодей до източноевропейски или южноамерикански имигрант.

⁶⁵ Sandra M. Gilbert/ Susan Gubar. „Horror’s Twin: Mary Shelley’s *Monstrous Eve*” in *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London:..., 1979, pp. 221-234.

Романът на Charles Robert Maturin *Melmoth The Wanderer: A Tale*⁶⁶ (1820) в много отношения се определя като роман, обединяващ различните насоки на ранната готическа фикция. Подобно на Годуин, с „обратното писане“ на Кейлъб Уилямс, и на Шели, с комбинирането на „свидетелски“ текстове, Матюрин експериментира своя готическа наративна структура. Рамкиращият разказ за Мелмот, придобил временно физическо безсмъртие, което се превръща в източник на непоносими душевни мъки, сплитата парадигматичните сюжети за Фауст и Скитника Евреин, отгласява историите за „гърсачи на абсолютното знание“ в *Свети Леон* на Уилям Годуин и *Франкенщайн* на Мери Шели. В тази рамка, подобно на *Ръкописът, намерен в Сарагоса*, са вмъкнати вмъквачи се една в друга истории на персонажите-разказвачи. Но ако за тях е валидно правилото от *Декамерон*: разказването е начин да продължиш живота си, за Мелмот продължаването на живота е все по-непоносим разказ-в-разказ-в-разказ. Всеки от тях представя невъзможността да бъде споделено нечовешкото с Другия. В романа на Матюрин готическото *свръхестествено* и в двете си модификации е максимално интериоризирано – светът в героите съдържа света, в който те са. Този определен субективизъм „овътрешнява“ готическото времепространство – визията на замъка тотално моделира вътрешния свят на героя, наситен с бремето на безкрайното живеене, с неизбродните ментални коридори, лабиринти, подземия, зали, тайни стаи, тъмни кули. Вътрешният замък се изпълва от историите, страховете, любовта, вините на неговите жертви, които той не съумява да подчини на волята си и погребва в кригата на своите желания. Те не му носят избавление от самотата на вечността, а рушат монументалността на неговия проект. Ефектите от наративната структура на *Мелмот Скитника* са преди всичко разпадането на доминиращата функция на всезнаещия разказвач, проблематичната идентификация на участниците във фикционалния акт и отпадането на претенцията за притежание на върховната истина⁶⁷. Този свят е непознаваем, в него властват копнежът към смъртта и непрогледният мрак, казано с думите на самия Мелмот: „тук е вечната нощ, нощта на ужаса; защото ужасът няма ден“⁶⁸. Егото вече не е господар в своя дом.

Според Девендра Варма въображението на Матюрин съчетава Анн-Радклифовия дискретно внушен ужас и гротескно-натуралистичния му показ в *Монахът* на Луис. Двата модуса на ужасното се допълват с може би най-специфичния стил и интонационен белег на Матюриново писане: смеха на Мелмот, неговото „съзнаващо себе си остроумие“, както го нарича Дейвид Пантър⁶⁹. Това остроумие е мяра на дистанцията му спрямо другите и противодействие срещу параноичния страх от безвремието на демоничното му безсмъртие. То не само го заплашва с „вечното божие отмъщение“, но и разрушава конституиращата човешкото съзнание представа за времето. В романите на Годуин, Шели и Матюрин времето изгубва своя характерен готически вектор – миналото. И в това отношение Матюрин стига най-

⁶⁶ Charles Robert Maturin. *Melmoth The Wanderer: A Tale*. Edited by Douglas Grant, with an Introduction by Chris Baldick. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.

⁶⁷ D. Punter. *The Literature of Terror*, p. 157.

⁶⁸ Ibid., p. 173.

⁶⁹ Ibid., p. 143.

далеч – Мелмот живее в непоносимата безкрайност на „сега” – свръхпознато и разбираемо. Но не разумът му предлага спасение от нейната болезнена реалност, а „съзнаващото себе си остроумие”. Смехът на Мелмот изпълнява и важна роля в наративната стратегия – той трябва да уравни антикатолическия проповеднически дидактизъм⁷⁰ на Матюриновото писане, да „примири” естетиката с идеологията. В контекста на Фаустовия сюжет този смях подсказва значителното припокриване между търсача на абсолютното познание и свършения ироник Мефистофел. Шарл Бодлер в „За същината на смеха и за комичното в пластичните изкуства” пренася върху романтизма Хобсовото схващане за смеха като произтичащ от „съзнанието за собствено превъзходство”⁷¹. Такъв е и смехът на Мелмот, „великото дяволско творение на преподобния Матюрин”. Смехът е проявление на дълбоката му раздвоеност между тялото и мисълта, между неговата изключителност и неговата безнадеждност. „Смехът е сатанински, следователно дълбоко човешки”, обобщава Бодлер⁷². Отбелязана беше вече несводимостта на такива раздвоености към единство като отличителен белег на готическата естетика и светоглед.

Мелмот Скитника е последният роман в моя списък, но той по никакъв начин не затваря готическия канон. В предговора си към посоченото издание на романа Крис Балдик очертава два еднакво погрешни според него литературноисторически сюжета, в които клановите на почитателите обикновено го поставят: „първият [...] говори за *Мелмот Скитника* като за последния – и може би най-великия – от готическите романи в линията от Уолпоул през Радклиф и Луис”; „алтернативният отчет на мястото на Матюрин в готическия роман всъщност подчертава необвързаността му с ‘ужасите на Радклифовия романс’, цитирайки неговия предговор към *Мелмот*, и обявявайки го за предшественик на Достоевски и Кафка”⁷³. Между крайностите на „традиционалисткия” и „модернисткия” прочит си проправя път една линия на преки въздействия на *Мелмот* върху следващи поколения знаменити автори. Между тях са „готици” като Джеймс Хог, Едгар По, Робърт Луис Стивънсън, писатели като Уолтър Скот, Балзак, Бодлер, Оскар Уайлд. Така канонът на готическия роман е отворен за попълвания и пренареждания, а готическото писане и готическата естетика имат трайни резонанси в литературните, научните и социалните дискурси през последните два века.

⁷⁰ Когато пише *Мелмот Скитника*, Матюрин е помощник на енорийския свещеник в англиканската църква „Сейнт Питър” в Дъблин и популярен автор на проповеди и полемични есета срещу католицизма. Неговият роман, заедно с *Монахът* на Луис, обикновено са примерите от разглеждания период за най-остри антикатолически атаки в готическата литература.

⁷¹ Шарл Бодлер, *Естетически и критически съчинения*. Превела от френски език Лилия Сталева. Изд. „Наука и изкуство”, С., 1978, с. 234.

⁷² Пак там, с. 235.

⁷³ Chris Baldick, „Introduction”, in Charles Robert Maturin, *Melmoth The Wanderer*, p. IX.