

ГОТИЧЕСКОТО СРЕЩУ РОМАНТИЧЕСКОТО:  
ПРЕОЦЕНКА НА ГОТИЧЕСКИЯ РОМАН

РОБЪРТ ХЮМ

Готическият роман не се радва на успех сред литературната критика дори и в наши дни, когато почти забравени второстепенни творби получават благосклонна оценка. Литературната история се отнася към въпроса със студено безразличие или снизходителност и му отделя само бегло внимание.<sup>1</sup>

Обикновено се смята, че всички готически романи са почти еднакви, а формата им се определя от присъствието на някои шаблонни похвати. Тези „готически декори“ влючват замъци, обитавани от духове, свръхестествени случки (понякога с естествено обяснение), тайни стени и стълбища, пожълтели от времето ръкописи и слабо осветени среднощни сцени. Такава „готика“ твърде често изглежда смешна дори в ръцете на най-добрите свои представители. В резултат на това готическите романисти биват свързвани с „предлитературните бездни на Романтизма ... до чиито зловонни твърдини не е нужно да стигаме<sup>2</sup>.”

Целта на това есе е да покаже, че готическият роман не е само сбор от похватите на историите за призраци, „резултат на дилетантски интерес към потенциала на Средновековието за живописни ужаси“<sup>3</sup>. Бих искал да направя конкретно три неща: да анализирам характеристиките и развитието на готическия роман; да открия онази същност на „готическото“, която може да бъде еднакво определяща за Уолпоул, Мелвил и Фолкнър; и да разкрия пред истинските готически романи по-добри исторически перспективи, като определя връзката им с романтическата литература от същия период.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>От историческа гледна точка терминът „готически“ се отнася към романите на Уолпоул, Радклиф, М.Г. Луис, Мери Шели и Матюрин. Той може да бъде разширен и да включи произведения като *Брулени хълмове*, *Моби Дик* и *Светилище* на Фолкнър. Творчеството на По, Хоторн и Чарлз Брокдън Браун, въпреки че не е разгледано тук, всъщност е част от оригиналната готическа традиция; по онова време литературната мода в Америка изостава с около едно поколение след тази в Европа.

<sup>2</sup>Samuel Chew, *The Nineteenth Century and After*, Book iv of *A Literary History of England*, ed. A. C. Baugh, 2<sup>nd</sup>, ed. (New York, 1967), p.1196.

<sup>3</sup>David Daiches, *A Critical History of English Literature*, 2 vols (London, 1960),ii, 740

<sup>4</sup>Това, че Готиката е тясно свързана с Романтизма, е пределно ясно, но този факт е по-лесно да бъде заявен, отколкото доказан приемливо и убедително. Съществува едно упорито подозрение, че Готиката е бедна и вероятно незаконна сродница на Романтизма, както и съответното тенденциозно отношение. Наистина, има и такива, които отхвърлят всякаква

Като историческа жанрова форма готическият роман процъфтява между 1764 и 1820 г. *Замъкът Отранто* на Уолпоул и *Мелмот Скитника* на Матюрин бележат неговите граници. Появата му има различни обяснения, но цялостно той може да бъде разглеждан като симптом на широко разпространеното отгласване от неокласицистичните идеали за ред и рационалност и доближаването до романтическата вяра в чувството и въображението.<sup>5</sup> Хорас Уолпоул вижда романа си като част от едно възраждане на романа, насочено срещу ограниченията на неокласицизма: „големият извор на фантазията е пресушен от строгото придържане към всекидневния живот.”<sup>6</sup> В рамките на клишето можем да разгледаме готическия роман и като проява на периода на нарастваща „чувствителност“ към естетическите впечатления, за който говори Нортърп Фрай. Подобно на творбите на Осан, Смарт и Стърн, готическият роман е част от новия „литературен процес“, отразяващ съзнанието на своя създател.<sup>7</sup>

Литературата в края на осемнадесети век се опитва да провокира съдействието на читателското въображение. Специфичното средство, използвано за тази цел от готическите романисти, е ужасът (*terror*), който Бърк изтъква като фактор за емоционалното съпричастие в своето *Философско изследване върху произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото* (1757).<sup>8</sup> Според разбирането на Уолпоул в неговия „Предговор към първото издание“, „ужасът“ е „главното оръдие на автора“, с негова помощ той завладява и въздейства върху читателя.<sup>9</sup> А с каква цел, ще видим по-нататък. Но първо нека да направим някои разграничения.

Има три вида романи, широко разпространени в края на осемнадесети век: сантиментално-битов (романът на нравите), „готически“ и дидактически. *Уейкфийлдският свещеник* (1766), *Замъкът Отранто* (1764) и *Кейлгб Уилямс* (1794) са примери съответно за всеки един от тях. Популярността

---

връзка между тях. Джеймс Фостър в своята *History of the Pre-Romantic Novel in England* (New York, 1949), p.202, 186-189, пренебрегва почти изцяло Уолпоул, разглежда творчеството на Ан Радклиф като „особена форма на сантименталния роман“ (стр.262) и свежда Готиката до привнесен в сантименталистката литература маскарад.

<sup>5</sup> Монтегю Самърс нарича формата романтическо бягство; Дж. М. С. Томпкинс вини за появата и зараждащия се Романтизъм, и лошия вкус на тогавашните читатели; според Лоури Нелсън готическите романи са резултат от гонитбата на „бляните и стремежа за осъществяване на желанията“ на авторите. Вж. Montague Summers, *The Gothic Quest* (London: Fortune Press, n.d.) pp.12-13; J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England* (Lincoln, Neb., 1961), pp. 208-209; Lowry Nelson, Jr., „Night Thoughts on the Gothic Novel“ YR, lii (Dec. 1962), 238.

<sup>6</sup> *The Castle of Otranto*, ed. W. S. Lewis (London, 1964), „Preface to the Second Edition,” p. 7. (На български: *Замъкът Отранто*. В: *Готически романи*. Народна култура. С, 1986. Тук предпочитаме собствен превод, защото той по-точно предава смисъла, в който Р. Хюм го използва. — Бел. ред.)

<sup>7</sup> Northrop Frye, „Towards Defining an Age of Sensibility”, *ELH*, xxiii (June 1956), 144-152.

<sup>8</sup> Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Готическите романи и готическата критика често прибавят до разбирането за възвишеното, което Едмънд Бърк формулира в този трактат, а именно, че то е функция на ужаса (*terror*). Тази формула обаче има и своите критици, които смятат, че готическите автори далеч надминават Бърк. — Бел. ред.

<sup>9</sup> *Отранто*, „Предговор към първо издание”, Превод Жечка Георгиева, с. 51.

на „готическите“ декори бързо води до тяхното навлизане в другите романи разновидности. (*Кейлъб Уилямс* притежава някои от тях.) В резултат на това понякога се твърди, че съществуват няколко вида готически романи. Обикновено това са: (1) сантиментално-готически романи, които използват призраците и мрачната атмосфера на замъка, за да вдъхнат живот на сантиментално-битовите истории (напр. *Старият английски барон* на Клара Рийв); (2) романи на готическия ужас (Terror-Gothic) – възможно „най-чистият“ готически вид (напр. *Потайностите на Удолфо* на Радклиф) и (3) исторически готически романи, където готическата атмосфера е използвана в някаква историческа обстановка (напр. *Убежището (The Recess)* на София Лий).<sup>10</sup> Но това деление е незадоволително. „Готическият ужас“ е твърде обширна категория, която поставя Радклиф и Луис под общ знаменател. А и в един момент историческият роман трябва да бъде разграничен от готическия.

Дж. М. С. Томпкинс говори за „историческия роман или готическия романс“, които „в произхода си ... не са лесно разграничими“.<sup>11</sup> Може би е по-точно да се каже, че историческият роман е разклонение или развитие на готическия роман. В основата си връзката им е случайна. Действието в готическите романи се развива в миналото, и както казва Томпкинс, те са най-малкото „привидно исторически“<sup>12</sup>, но пък не проявяват сериозен интерес към правдивостта на фактите и атмосферата. За Радклиф шестнадесети век е също толкова готически, колкото и тринадесети. Уолпоул донякъде пресъздава истинското Средновековие, но неговите положителни герои, както и тези на другите готически романисти, са просто проекции на идеалите от края на осемнадесети век, а неговият злодей има за първообраз героя-злодей от якобинската драма.<sup>13</sup> Историческият елемент в готическия роман не допринася много повече от свободата, която предлага отдалечеността във времето и пространството. Роман като *Убежището* (1785), който използва исторически личности, всъщност е сантиментално-битова история, пренесена в една предполагаемо историческа обстановка, с готически добавки за аромат. Ако да носиш вълнена вратовръзка означава, че си овца, тогава *Убежището* е готически роман. Романите на Джейн Портър и Скот са първите, в чиято основа лежи определена историческа обстановка.<sup>14</sup>

Накратко, смятам, че някои готически романи са нещо повече от сантименталната проза от онова време, снабдена с причудлива украса, и в такъв случай „сантиментално-готически“ и „историческо-готически“ са погрешни названия.

Кои са отличителните характеристики на готическия роман? Какви общи черти могат да бъдат открити в очевидно различаващите се произведения на Уолпоул, Бекфорд, Луис, Радклиф, Мери Шели и Матюрин? Търсенето

<sup>10</sup> За тези класификации виж Montague Summers, p.29.

<sup>11</sup> Tompkins, p.208.

<sup>12</sup> Tompkins, p.227.

<sup>13</sup> Вж. Clara F. McIntyre, "The Later Career of Elizabethan Villian-Hero", PMLA, xl (1925), 874-880.

<sup>14</sup> Имам предвид специално Тадеуш Варшавски (1803), Шотландските вождове (1810) и Уейвърли (1814) на Скот. Тадеуш е по-скоро съвременен, отколкото исторически романс, но подходът е почти същият.

на отговор на тези въпроси има две измерения. Първо, трябва да проследим развитието на формата, като се опитаме да видим откъде идва единството на въздействието ѝ. Второ, трябва да открием основните черти на готическото писане и същевременно да направим разлика между „декорите“, които дават името на този жанр от осемнадесети век, и елементите, еднакви за ранните образци и за романите от други периоди.

Какви общи техники и цели имат тези романи, на какво обръщат най-голямо внимание? Една от най-забележителните им черти, макар и рядко дискутирана, би могла да бъде наречена малко помпозно психологически интерес. Още от времето на Уолпоул (1764) се обръща сериозно внимание на *вътрешните* душевни процеси. Оправдавайки присъствието на свръхестественото в своята творба, Уолпоул казва: „Допуснете само вероятността на представените обстоятелства и ще видите, че всички действащи лица се държат както подобава на хора, изпаднали в тяхното положение.“<sup>15</sup> Истинските готически романи приемат и доразвиват типа психологизиране, което започва Ричардсън с *Клариса* (1748). Казвам „доразвиват“, защото макар да не са нито толкова цялостни, нито толкова проникателни, колкото Ричардсън, те преминават към по-дълбоки и емоционално по-сложни ситуации. Робърт Лъвлейс е по-прост характер от Амброзио на Луис. Но въпреки че Амброзио е по-скоро отблъскваща личност, неговата реакция на собствените му подтици и действия е далеч по-сложна и съдържателна от неудържимата импулсивност и логично следващите разкаяния на Лъвлейс.

Готическите романи показват реакциите на персонажите си в тежки и ужасяващи ситуации. Но техните герои и героини не са подложени на изпитания просто за да демонстрират красиви чувства, както е в сантименталните романи от този период – например *Старият английски барон* (1777), чийто герой Едмънд наистина е изпитание за търпението на читателя. Госпожа Радклиф понякога си позволява да погледне на нещата сантиментално, но рядко се отдава на макензиански<sup>16</sup> чувства единствено заради самите тях. Не трябва да забравяме, че в един ключов момент от *Потайностите на Удолфо* на смъртното си ложе г-н Сен Обер дава на дъщеря си следния съвет :

Преди всичко, скъпа Емили – каза той, – не се поддавай на гордостта от красивите чувства – романтическата грешка, която допускат влюбчивите души. Тези, които са наистина чувствителни, трябва отрано да бъдат научени, че това е опасно качество, което непрестанно извлича твърде много мъка или радост от всяко обстоятелство около нас. А понеже в нашето пътуване през този свят по-често се натъкваме на болезнени, отколкото на приятни обстоятелства, и понеже се страхувам, че нашите сетива са по-чувствителни към злото, отколкото към доброто, ставаме жертви на собствените си чувства, освен ако не съумеем до някаква степен да ги контролираме.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Отранто*, с. 51.

<sup>16</sup> Авторът има предвид романа на Хенри Макензи *The Man of Feeling* – един от образците на сантиментализма в английската литература. — Бел. ред.

<sup>17</sup> *The Mysteries of Udolpho*, ed. Bonamy Dobree (London, 1966), pp. 79-80.

Друга отличителна черта на ранните готически романи е техният стремеж да *ангажират вниманието* на читателя по нов начин. Сантименталната литература от този период приканва читателя да се възхищава от красивите чувства; готическото писане го държи в напрегнато очакване по отношение на героите и засилва напрежението чрез усилията си да го поразява, тревожи и възбужда по всякакъв начин. Предизвикването на силен емоционален (вместо морален или интелектуален) отклик у читателя е главната цел на тези романисти. Този техен стремеж ще проправи пътя на романтическите поети, които идват след тях.

Често се присмиват на готическите романи заради употребата на свръхестественото, но никой не обвинява Коулридж, да речем, за това, че то присъства в *Ода за стария моряк*. Свръхестественото може да бъде използвано по примитивен начин (вижте гигантския шлем на Уолпоул), но това не означава, че трябва изцяло да го осъждаме. В отзива си за *Монахът* Коулридж защитава великолепно употребата на свръхестественото в литературата:

Романистът притежава неограничена власт над ситуацияите, но той добросъвестно трябва да кара героите си да действат в съответствие с тях. Оставим ли го да върши само *материални* чудеса, ще сме доволни да *помечтаем* за малко с него; но първото *нравствено* чудо, което той се опита да направи, ще ни отблъсне и извади от унеса. Затова разумът ни остава невъзмутим, когато – предшестван от гръмотевици и земетръси – пред Амброзио се появява духът, обкръжен от сини пламъци, усилващи студа в пещерата... Но когато един смъртен с непосредствени впечатления от това страховито явление... е представен като същество, развълнувано в същия този момент от такова мимолетно желание като похотта, нашите собствени чувства ни убеждават, че това е не неправдоподобно, а невъзможно, не свръхестествено, а противно на естеството. Никога не бихме могли да сме сигурни за мащабите на силите, които могат да съществуват и затова не ни е толкова трудно да повярваме временно и в най-странното положение на нещата. Но след като веднъж в съзнанието ни се е породила тази ситуация, нашите чувства ни подсказват достатъчно добре как ще се чувстват и как ще действат в нея същества като нас, и ние тутакси отхвърляме неспособаната литература, която не е в хармония с тях.<sup>18</sup>

Пряката употреба на свръхестественото в литературата противоречи на вкоренената наша идея, че повествователната проза е по същество реалистична, докато символната употреба на свръхестественото ни притеснява по-малко, особено в поезията.<sup>19</sup> Но там, където реализмът не е желаната цел – а в готическия роман той не е – свръхестественото изглежда достатъчно добър подход за изваждане на повествованието от сферата на повседневното. Точно това се опитва да направи готическият роман. Казаното от Коулридж за неговия дял от *Лирически балади* е валидно и тук:

---

<sup>18</sup> *Critical Review*, Vol. xix (Feb. 1797); преиздаден в Coleridge's *Miscellaneous Criticism*", ed. T. M. Raysor (Cambridge, Mass., 1936), p.373.

<sup>19</sup> По същото време и Цветан Тодоров в книгата си за фантастичното настоява, че читателското колебание трябва да изключи както алегоричното, така и поетическото възприемане на фантастичното. Вж. Tzvetan Todorov. *Introduction a la litteraire fantastique*. Paris: Seuil, 1970. — Бел. ред.

При първия вид случките и движещите сили, поне частично, трябва да бъдат свръхестествени. Искахме да постигнем въздействие върху чувствата чрез драматическата правдивост на емоциите, които биха се породили, ако съответната ситуация е истинска. „Истинска” в смисъл, че всеки човек, независимо дали се е заблуждавал или не, поне веднъж в живота си е усещал, че се намира във властта на свръхестествена сила. ... Решихме моите опити да се насочат към свръхестествени или поне романтични герои и характери, но така, че да им придам психологическа правдивост и тия сенки на въображението да оживеят, та за момент читателят охотно да отхвърли всякакво съмнение в тяхната истинност, в което се състои и поетическата вяра.<sup>20</sup>

Сред големите готически романисти само Ан Радклиф си прави труда да осигурява естествени обяснения за всички на пръв поглед свръхестествени ефекти и много читатели намират обясненията ѝ по-обърквачи от явните случки, които ги предизвикват. Твърде много внимание се отделя на една условност, която би трябвало да приемем с лекота, както приемаме авторовото присъствие в „Том Джоунс” или символните нива в „Одисей”.

Отличителен белег на ранния готически роман е неговата атмосфера, както и начинът, по който тя се използва. Ангажирането на читателското въображение е основна цел на готическото, дори и в сравнително необработения първи опит на Уолпоул. Погледната от наше време, готическата атмосфера дори и в най-добрите романи изглежда механично направена, но първоначално нейната цел е била да пробужда и изостря чувствителността на читателското въображение, предлагайки му по-сложна игра от тази, с която то обикновено се е забавлявало, а употребата на свръхестественото несъмнено е имала за цел да съдейства на този творчески стимул.

Сред произведенията от периода 1764—1820 г. трябва да се прави разлика между романите на „ужаса” и романите на „страха”.<sup>21</sup> Тази разлика води началото си от естетиката в средата на осемнадесети век. Както пише г-жа Радклиф, „Ужасът и страхът са толкова противоположни, че докато първият отваря душата и пробужда способността и за по-висок живот, другият ги сковава, смразява и почти ги унищожават... нито Шекспир, нито Милтън в творбите си, нито г-н Бърк в разсъжденията си, са смятали позитивния страх за източник на възвишеното, но всички те са съгласни, че ужасът е много силен такъв източник.”<sup>22</sup> Накратко, ужасът разкрепостява разума за възприемането на възвишеното, докато отвращението, което е част от страха (според г-жа Радклиф), го затваря.

<sup>20</sup> *Biografia Literaria*, ed. J. Shawcross, 2 vols. (Oxford, 1965), ii, 5-6. На български във *Въображение и свобода. Английски романтици за литературата и изкуството*. Наука и изкуство, София, 1982, с. 130-31. Превод: Юлия Стефанова.

<sup>21</sup> Както става ясно малко по-долу, разграничаването на Тергог от Ноггог е ключово в готическата поетика през „класическия” и период. Преводът на български обаче сериозно се затруднява поради липсата на лексикална и речникова изразеност на това различие. След ред колебания относно по-доброто му предаване избрахме Тергог, в конкретното му дефиниране от Ан Радклиф, да бъде замествано с Ужас, а Ноггог — със Страх. Преводът не претендира да е спазил тези съответствия в целия текст, тъй като излязат ли от специфичния контекст на теоретизирането на Радклиф, двете понятия често стават взаимозаменяеми. — Бел. ред.

<sup>22</sup> Този многократно цитиран откъс е от една посмъртно издадена статия в *New Monthly Magazine*, Vol. vii (1826).

Ужасът, създаван от напрегнатото очакване или опасенията, е *modus operandi* в романите на Уолпоул и Радклиф. *Замъкът Отранто* задържа вниманието на читателя чрез опасения от ред ужасяващи възможности: екзекуцията на Теодор, кръвосмесителния (в основата си) брак между Манфред и Изабела, изгонването на Иполита и т. н. Г-жа Радклиф използва драматическото напрежение по подобен, но по-усложнен начин. Тя повдига смътни, но тревожни подозрения и ги оставя висящи в продължение на стотици страници. Понякога ефектът е изкуствен, какъвто е случаят със забулената в черно „картина“ в Удолфо, но с подхващането и поддържането на безпокойството относно възможната връзка между Сен Обер и маркиза дьо Вилроа тя се справя блестящо. Лекотата, с която тя удължава напрегнатото очакване, поддържа читателския интерес в дълги книги с незначителен сюжет.

Методът на Луис, Бекфорд, Мери Шели и Матюрин е коренно различен. Вместо да задържат вниманието на читателя чрез напрегнато очакване или опасения, те го атакуват фронтално със случки, които го поразяват и стъписват. Вместо да създават възможности, които никога не се осъществяват, те стоварват върху читателя ужас след ужас. Луис съвсем съзнателно се залавя да надмине Радклиф. *Монахът* (1796), подобно на *Ватек* (1786), *Франкенщайн* и *Мелмот Скитника*, дължи по-голяма част от въздействиелата си сила на убийства, мъчения и насилия. Разликата от романа на Ужаса е значителна. Радклиф само плаши с тези неща, а Уолпоул използва насилствена смърт единствено в началото и в края на книгата си. Читателят не е подготвен за тях: те просто служат съответно за улавяне на вниманието и достигане на кулминацията.<sup>23</sup>

Очевидно е настъпила значителна промяна. Дали целта ѝ е просто да шокира много по-силно, или се е променила естетическата теория на готическите романисти? Готическият Ужас работи с хипотезата, че един отворен читател ще затвори съзнанието си (ако не и книгата) за възвишените чувства, които може да породят смесителността от удоволствие и болка, индуцирана от страха (fear). Готическият Страх (Hogor) приема, че ако случките имат психологическа мотивираност дори и в рамките на отблъскващи ситуации, читателят ще бъде безпрекословно спечелен.

Тази промяна вероятно е свързана с основния обрат, който настъпва в разбиранията за доброто и злото. През Ренесанса те се разглеждат като философски и практически противоположности, но през следващите два века все повече се сближават. Тази тенденция достига върха си в „смесването“ на доброто и злото, характерно за някои романтици и въплътено в *Сватбата на Рая* и *Ада* на Блейк и *Каин* на Байрон.<sup>24</sup> Никой през августинската епоха не би сметнал, че Сатаната е героят на *Изгубеният рай*. Уолпоул и Радклиф благоприлично поддържат стриктното разграничаване между доброто и злото като естествено и необходимо, въпреки че в лицето на Манфред и на Монтони те създават герои-злодеи, чиято сила на характера

<sup>23</sup> Някои критици често наричат *Монахът* роман на готическия ужас, но такова определение не успява да го отдели от творчеството на Радклиф и противоречи на естетиката на времето.

<sup>24</sup> Такова развитие посочва Лоури Нелсън, стр.256-257.

им придава определена страховита привлекателност, дори и в този морален контекст. Но с героите-злодеи на Страшните готически романи навлизаме в царството на моралната двусмисленост. Амброзио, Виктор Франкенщайн и Мелмот са хора с необикновени възможности, които обстоятелствата все по-силно насочват към зли цели.<sup>25</sup> Те не са просто чудовища и само един заслепен прочит би ги видял такива.

Ако искаме да изразим най-просто прехода от готическия Ужас към готическия Страх, можем да кажем, че ударението се премества от напрежението, породено от външни обстоятелства, върху нарастващия психологически интерес към моралната двойственост. Авторите на *horror*-романи приемат, че тази психология е приложима към всеки читател; те пишат за читателя, способен да каже заедно с Гьоте, че никога не е чувал за престъпление, което не би могъл да си представи, че извършва. Романът на Ужаса подготвя пътя за една литература, която доста по-явно използва страшното, но е по-сериозна и задълбочена. С *Франкенщайн* и *Мелмот Скитника* готическият роман достига своята завършена форма.

Романът *Франкенщайн* (1817) продължава да бъде четен като страшна история, затова сериозните критически дискусии върху него са рядкост. Но това е много майсторски композирана книга, която притежава истинска психологическа проникателност. Присъствието на един изследовател (Робърт Уолтън) като разказвач не е само наративен похват, а служи още като паралел и подсилване на главните теми в романа. Прекомерният прометеевски стремеж е идеята, с която е пропита тази книга. Виктор Франкенщайн се опитва да стане бог и това усилие го унищожава. „За мен животът и смъртта представляваха идеални граници, които първо трябваше да прекрача, за да влея поток светлина в нашия мрачен свят. Един нов вид щеше да ме благослови като свой създател и начало... Никой баща не би могъл да изисква така изцяло благодарността на своето дете, както аз щях да заслужавам тяхната.“<sup>26</sup> Виктор Франкенщайн е образ, подобен на Томас Мановия Адриан Леверкюн; той унищожава човешката си същност в името на едно „прекраване“, което не е съдено да бъде човешко.

Съществуото, създадено (и замислено като красиво) от Виктор Франкенщайн, отразява във външния си вид неговата собствена вътрешна уродливост. Ранната история на чудовището, което копнее за обич, е иронично отражение на личността на Франкенщайн, защото той нито може да обича, нито да отговори по подходящ начин на човешки чувства. Днешното объркване в комиксите между учения и неговото чудовище не е изненадващо, защото Франкенщайн е чудовище; буквално той е чудовището. Отново и отново Франкенщайн нарича себе си убиец на своето семейство и приятели. Най-напред обвинява себе си, че е пуснал на свобода такова опасно създание, но в хода на действието разбираме, че той е обзет от полу-налудната идея, че чудовището дава обективна форма на неговите скрити нечо-

---

<sup>25</sup> Шедони на Радклиф се доближава до тази група; в *Италианецът* (1797) тя съвсем непокрито демонстрира влиянието, изпитано от *Монахът*.

<sup>26</sup> *Marry Shelly, Frankenstein* (New York: Doubleday, n. d.), p. 48.

вешки помисли. Това е, което придава ужасяващата странност на тази история. Безсмислената касапница, извършена от едно нечовешко чудовище, би била плашеща, но тук тя не е безсмислена, а прекалено разумна.

Виктор Франкенщайн експлицитно е представен като първоначално благодетелен човек, с голям потенциал за добри дела. Неговият стремеж към величие, надвишаващо човешкото, унищожава топлотата на човеколюбието му и постепенно той става неделим от чудовището, което обективизира собствените му недостатъци. Тяжната последна, безумна гонитба на север буквално отразява отказа от обществото и тоталното им вглъбяване в тяхната обща същност.

*Мелмот Скитника* е последният и очевидно най-значимият готически роман от този период. Самият Мелмот е образец на романтическия герой-злодей, хибрид между Скитника Евреин и милтъновия Сатана, с малък примес от Летящия холандец. Структурата на книгата е тематично проста, но със сложно повествование: тя се състои от серия разкази, вмъкнати един в друг, като всеки е разказан от различна гледна точка. Темата е садизъмът – нравствен и физически, религиозен и социален. Мелмот скита – пагубен и самообречен – в безрезултатно търсене на спасение, което своеволният му характер не допуска. Читателят е отвратен от неговия садизъм, но не може да не долови трагичността, която безмерното страдание придава на Мелмот. По това раздвояване на читателското си възприемане Мелмот се родее с такива герои, като Франкенщайн и неговото чудовище, Макбет, капитан Ахав и Леверкюн. Читателят ясно вижда, че Мелмот, подобно на Фауст на Марлоу, е прокълнат не от това, което върши, а от собствената си горда обезнадежденост за опрощение и спасение. Любовта на Имали му предлага спасение, но той е Холандеца, който не може да повярва в силата на своята светица.

Тогава кое в тези готически романи е просто маскарад и кое, ако изобщо има такова, представлява нещо повече от това? Мисля, че най-важната черта на готическия роман е стремежът му да въвлича читателя в необикновени ситуации. „Готическият ужас“ използва читателската реакция на напрегнатото очакване, а „готическият страх“ се опитва да го спечели чрез главния герой-злодей. И двата вида показват интерес към психологията на персонажите и могат да бъдат разглеждани като израз на или съотнасяне с душевното състояние на автора.

Последният въпрос изисква едно уточнение. Ключовата характеристика на готическия роман е неговата атмосфера, а не художествени му похвати. В нея витаят ужасът и злото. Въображаемият свят, в който се развива действието, е обективизираното авторово естетическо усещане за тази атмосфера. С други думи, обстановката съществува, за да предаде атмосферата. Нито напрежението, нито страхът зависят от определена обстановка или атмосфера. *Баскервилското куче* и *Последният изход към Бруклин* не са готически романи.<sup>27</sup> Готическият роман използва атмосферата си за цели,

<sup>27</sup>Очевидно е, че ужасът и страхът могат да бъдат постигнати и в „обикновена“ обстановка. Но това не би удовлетворило нуждата на готическия роман да избегне намесата на всекидневните стандарти и морални преценки.

които в основата си са психологически, въпреки че действителната ѝ употреба варира от относителната необработеност на Уолпоул до изтънчеността на Мери Шели и Матюрин.

Дивите пейзажи, порутените абатства и други подобни просто са били удобно средство, стандартизиран метод за постигане на желаната атмосфера. По-важните елементи на готическия роман са следните. (1) Място на действието, което за читателя от 1800 г. е достатъчно отдалечено във времето или пространството, или и двете, за да няма нежелано вмешателство от страна на всекидневните стандарти, правдоподобие на фактите и моралните принципи. Затова повечето истории протичат в Южна Франция, Испания, Италия или Германия, обикновено през шестнадесети или поранен век. Времето и мястото са несъотносими (истинската историчност присъства слабо), тъй като са смътни и далечни. *Ватек* на Бекфорд понякога се разглежда като „източна приказка” в традицията на *Раселас*, но в основата си е готически роман, чиято ориенталска обстановка осигурява нужната „дистанция”<sup>28</sup>. (2) В историята присъства морална норма. По този начин героят-злодей бива оценяван въз основа на един критерий, който за читателя е близък до собствения му всекидневен мироглед. Теодор и Изабела на Уолпоул, Емили Сен Обер и Аделайн (последната е от *Горският романс*) на Радклиф, Реймонд де лас Цистернас и Лоренцо де Медина на Луис — всички те изпълняват тази нормативна функция. Мери Шели представя Клервал, приятеля на Франкенщайн, като обикновен, скромнен човек. Използването на множество разказвачи при Матюрин изпълнява същата функция. Въпреки че читателят трябва да бъде въввлечен в един необичаен свят, той не бива да смята, че неговите психологически връзки (които са различни от фактическите) са му напълно чужди. Ако това стане, историята губи непосредствеността си за него, всяко позоваване на неговото съзнание ще бъде отхвърлено. (3) Действието произтича от един сложен персонаж-злодей. Дори и в такива относително черно-бели истории, като *Замъкът Отранто* и *Потайностите на Удолфо*, Манфред и Монтони са много повече от шаблонни злодеи, точно както Амброзио е много повече от шаблонен лицемер в „*Монахът*”. Франкенщайн и Мелмот са впечатляващо внушителни характери, чиито мащабни образи съчетават мрачни стремежи и невероятна сила на характера. Светът и атмосферата на готическите романи са като своите „ужасяващи” главни герои – страховити и дълбоко двойствени. (4) Смесването на добро и зло, отразено в героите-злодеи на готическия роман, поражда едно нехристиянско или антиклерикално настроение.<sup>29</sup> Коулридж настойчиво обвинява Луис за богохулство в *Монахът* и това води до продължителна забрана на книгата.<sup>30</sup> Радклиф понякога е антиклерикално настроена (особено в *Италианецът*). До голяма степен нейното чувство е направо антикатолическо. Матюрин (един свещеник) е крайно критичен към

<sup>28</sup>Може бе трябва да се отбележи, че ужасите във *Ватек* са толкова внушителни, че историята клони към бурлеска. Резултатът е един лековат, почти ироничен тон, доста различен от сериозните кръвопролития и гръмотевици в *Монахът*.

<sup>29</sup>Вж. Nelson, p. 251.

<sup>30</sup>*Critical Review*, pp. 373-376.

всячки църкви, но най-вече към католическата. Мери Шели, истинска дъщеря на своята майка<sup>31</sup>, почти изцяло пренебрегва религията. Тези писатели не могат да открият в религията приемливи отговори на психологическите в своята основа въпроси за доброто и злото, които поставят. Този неуспех намира отражение в сатирата им както на религиозните институции, така и на наивността на религиозния морал.

Видян в тази светлина, готическият роман се превръща в разработка на психологическия проблем за злото. В най-ранния си вид той е пълен с „не-доцялани глупости“, но постепенно придобива „символен резонанс“, когато външното напрежение се подчинява на въвличането в моралната раздвоеност. Този анализ поставя доста ребром въпроса за готическите романи. Предлагам го обаче като опит за отхвърляне на общоприетото становище, че друга стойност, освен развлекателна, те нямат. Ударението върху истинските качества на тези ранни готически романи прави връзката им с късните романи много по-ясна.

*Брулени хълмове*, *Моби Дик* и *Светилище* на Фолкнър са все готически романи. Всеки от тях създава собствен отделен свят: нещо, което романът на нравите и социалният роман не правят. И трите романа притежават характерна и всепроникваща атмосфера. Въпреки че действието им протича в съвременното на авторите, всеки от тях е изолиран в пространството – западналият юг на Фолкнър, китоловният кораб на Мелвил и запустелите провинциални имения на Бронте са отместени далеч от сферата на читателския опит. Освен това всеки роман ни посочва и ясният стандарт на обичайното. Ишмаел на Мелвил и г-н Локууд на Бронте служат едновременно и като разказвачи, и като морална норма. Схемата на Фолкнър е по-сложна, но Хорас Бенбоу и неговата сестра Нарциса могат да бъдат разглеждани като двата полюса на обикновения морал. Ахав, Хийтклиф и Попай, всеки по свой различен начин, са героите-злодеи, около които е построена всяка от книгите. Във всеки от романите има и анти-християнски елемент: Джоузеф в *Брулени хълмове*, бунтуващите се квакери на Мелвил, Фолкнърското сурово изображение на баптисткия свещеник и типичната християнска благотворителност.<sup>32</sup>

*Моби Дик* е може би най-големият готически роман и един почти идеален пример за тяхната форма. В микрокосмоса на китоловния кораб Ахав е изцяло доминиращият герой-злодей. Той е образ с необикновена сила, добър, благ и истински човечен (обърнете внимание на отношенията му със Старбък), но обзет от убийствена мономания, която ще унищожи него и неговите другари. Символно-критическите прочити на книгата винаги се провалят от определен момент нататък, защото – подобно на другите готически романи – финалът на „*Моби Дик*“ е морално двусмислен – няма послание, няма поука, няма епилог, който да ни казва кое е правилно и кое не е. *Моби Дик* за Ахав е това, което е чудовището за Франкенщайн. В буквален

<sup>31</sup> Мери Улстънкraft-Годуин, майката на Мери Шели, която умира при раждането ѝ, е една от най-радикалните английски деятелки за равноправие и свободи на жените в края на осемнадесети век. — Бел. ред.

<sup>32</sup> *Sanctuary* (New York: Modern Library, 1959), pp. 151, 216-217.

смисъл той е просто един кит и отмъщението на Ахав е нелепо. Но какъв е неговият символен смисъл – кой би могъл да каже? Белият кит може да е символ на злото в света, но може и да не е. Ахав е безумец, но все пак си остава сложна и трагична фигура. Както Мелмот, така и той съзнателно опорства в своята заблуда. Въпреки това успява да поведе своя екипаж със себе си, а читателят ги следва, неудържимо въввлечен в едно лудешко и екзалтирано преследване. Ахав е прометеевски образ – ако слънцето го оскърби, той ще замахне да го удари, каквото и да последва от това. Мелвил много умело го представя на читателя: ние следваме разказа на Ишмаел, който ни въвежда в ситуацията, а след това разказът изчезва, като ни оставя потопени в света на Ахав. По същия начин сме въввлечени в разказа на Локууд и навлизаме в затворения свят на „Брулени хълмове“. И двете книги ни оставят в голямо недоумение: доброто и злото, любовта и омразата се преплитат, докато станат неразделни. Подбуди, които в ежедневния ни свят бихме могли да хвалим или виним, без да се замисляме, в готическия контекст се появяват, неподлежащи на обсъждане. Принудени сме да видим мъките на Ахав и Хийтклиф, да оценим сложността на характерите им и накрая да откажем да ги съдим за вредата, която причиняват на себе си и на другите. Както и в случая с Мелмот, трагичността компенсира очевидната нечовешкост.

*Светилище* (1931) е доста по-различно изграден и все пак определено си остава готически роман. Това е книга за всепроникващата сила на нравственото зло. Подобно на някои ранни готически романи, той е бил популярен заради сензационните си елементи – изнасилване с царевичен кочан, сцени от публични домове и изгаряне на невинен човек от тълпата – и това е възпрепятствало сериозната дискусия върху книгата.

Фолкнър не следва установената практика за присъствие на героичния злодей – Попай е импотентно, порочно чудовище. И все пак Фолкнър прави известни усилия – в една глава (тридесет и първа), която добавя при редактирането на книгата, за да поясни, че даже и от Попай не може да се търси морална отговорност за неговите постъпки. Той просто е жертва на бащасифилистик и умопобъркана баба. Позицията на романа е, че всички хора са жертви на злото в човешката природа: не може да има добро, отделено от злото, следователно не може да има и категорична разлика между тях. Фолкнър системно руши илюзиите на идеалиста Хорас Бенбоу, чиято вяра в справедливостта и разликата между доброто и злото се сгромолясва, когато е принуден да открие собствената си потисната предразположеност към сексуално насилие.

*Светилище* е книга на насилия и крайности, но е силна книга. Светът, който създава Фолкнър, е покварен и отблъскващ. Въздействието му зависи от готовността на читателя да бъде въввлечен в този свят на злото, в който нищо достойно не може да оцелее. Тук няма трагична възвишеност, няма компенсиращо величие. Романът на Фолкнър е израз на отчаянието от неизбежността на злото. Всеобхватната атмосфера на изстъпления и макабрност е декорът, който използва Фолкнър, за да отстоява виждането си, че ние познаваме и страдаме от бремето на злото, което е неразделно свързано с доброто във всяко човешко същество. Ако може да се каже, че тази книга

носи послание, просто то е, че отговори няма; дори Попай трябва да бъде освободен от лична отговорност.

Дотук вече трябва да е ясно: готическият роман не предлага изводи. В своите най-развити форми той се опитва да въвлече читателя в един особен свят, в чиято зловеща атмосфера човекът е представен в момент на изпитания. Готическият роман набляга на психологическата реакция на злото и води до заплетен възел от морални двусмислици, за които не могат да бъдат намерени разумни отговори.

Вече с по-ясна идея за основните характеристики на готическия роман, сме готови да се върнем към проблемите, оставени настрана в началото — за произхода на готическия роман и неговата връзка с Романтизма. Напълно ясно е, че ранният готически роман е съставна част в прехода от Неокласицизъм към Романтизъм. Уолпоул поставя на романа си подзаглавието „готическа история“, а в средата на осемнадесети век „готически“ се отнася до архитектурата и означава предимно древен и варварски. В този контекст понятието носи допълнителните значения на груб, див и порочен, каквото според стандартите на осемнадесети век е Шекспировото време. Творческата необузданост на Уолпоул е част от широко разпространената реакция срещу господството на механистичната представа на Лок за разума. Дори г-жа Радклиф, чието чувство за благоприличие и уместност е всеизвестно, е по-близо до Уърдсуърт, отколкото до Поуп, в своето възхищение от възвишеното. Ранните готически романи са били — ако използвам отново термина на Уолпоул — „романси“<sup>33</sup>, несдържани прояви на това въображение, за чиито крайности д-р Джонсън толкова строго предупреждава.

Готическото и романтическото писане са тясно свързани хронологически и имат общи теми и характеристики, като да речем героя-скитник, преследван от някаква вина. И двете проявяват силен психологически интерес към вътрешните ментални процеси. Реалистичният роман, романът на нравите и неокласицистичната поезия в повечето случаи довеждат читателя до съзерцаване на външните събития от заобикалящия го живот. Рязко противопоставяйки се на това, готическото и романтическото писане обикновено насочват читателя към наблюдения върху душевните процеси и реакции. Единият вид писане се интересува главно от социалното, другият — по същество от индивидуалното.<sup>34</sup> Именно на това потопяване в света на индивидуалното готическото и романтическото дължат своята съсредоточеност върху душевността.

И все пак, въпреки че едни и същи условия пораждат както готическото, така и романтическото писане, въпреки че двете имат много общи характеристики, те си остават доста различни. Но винаги е било по-лесно да се

<sup>33</sup> *Otranto*, „Preface to the Second Edition,” pp. 7-8. За съжаление, в българския превод този термин навсякъде е заменен с „роман”. — Бел. ред.

<sup>34</sup> Монтегю Самърс прави разграничение между литературата — отражение на живота и литературата — бягство от живота, и нарича последната „израз на романтическия дух” (Summers, p.17-18). Това едва ли е така. Романтическата литература отслабва вниманието към външното действие, но ако наистина водеше до бягство от живота, щеше да бъде или безполезна, или безсмислена. Голямата романтическа — и готическа — литература е нещо повече от средство за забавление.

види това различие, отколкото да се определи. Тук бих се опитал да открия тази разлика с помощта на някои теоретични положения на Коулридж.

Ключовите характеристики на готическите и романтическите автори са: интерес към изначалните въпроси и неверие в способността на разума и религиозната вяра да направят разбираеми парадоксите на човешкото съществуване. Английският романтизъм в началната си форма (ранните Уърдсуърт и Коулридж, а също и Кийтс и Шели) може да бъде разглеждан като опит емоционалната сигурност на разбулената религия да се получи на право от природата, вместо от Бог. Романтиците се опитват да извлекат единствено от природата онези чувства, които по-рано в европейската история са били систематизирани и държани в една свръхестествена християнска рамка.<sup>35</sup> Романтиците се обръщат към „въображението“, което според Коулридж преобразува предметите от външния свят в една нова и по-изконно „истинска“ действителност, придаваща на материалите, с които си избира да работи, единство и смисъл, които те не притежават в оригиналния си вид.<sup>36</sup> Въображението е това, което служи на романтиците като средство за бягство от ограниченията на човешкото съществуване.

Готическите писатели, въпреки че са завладени от същото негодувание срещу делничния свят, не вярват в способността на човека да го превъзмогне или преобразува чрез въображението си. Техните търсения са изключително в рамките на този свят и са затворени в границите на разума. Така готическите писатели никога не предлагат интуитивни отговори; те не могат да ни покажат онзи порядък, доловен от романтиците в най-възвишените им полети. Устремленията на готическата литература не са тези на трансцендентното романтическо въображение. В термините на Коулридж, готическите писатели работят по-скоро с фантазията, която е привързана към „устойчивостта и определеността“ на рационалния свят.

С казаното нямам намерение да омаловажавам готическия роман. В *Биография литературия* фантазията е ясно разграничена от въображението, но съвременните конотации на лекомисленост и своенравност в значението ѝ изобщо не са ѝ присъщи.<sup>37</sup> Второстепенното въображение е способността на съзнанието, която може да преодолее границите на този свят, за да търси яснота и истина в един непроменящ се свят отвъд него. Фантазията, от своя страна, колкото и сериозно да се използва, може да открие само парадокси, но никога – възвишената истина. Фантазията никога няма да разреши най-дълбоките конфликти и противоречия в този свят. Точно това се опитват да направят романтиците; точно това готическият роман никога не прави.

Ранните готически романи може да бъдат смятани за предшественици

---

<sup>35</sup>D. G. James, *Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism* (Oxford, 1961), p.21 and Ch.i, passim; and D. D. Perkins, *The Quest for Permanence* (Cambridge, Mass., 1965).

<sup>36</sup>*Biographia Literaria*, i, 202. Виж моето есе „Kant and Coleridge on Imagination“, което предстои да излезе в *JAAC*.

<sup>37</sup>В един доста по-късен период от живота си (след като е изоставил романтическите поетически опити и се е обърнал към англиканската църква), Коулридж, изглежда, приема виждането, че въображението се използва в сериозното писане, а фантазията – в по-малко задълбочени творби (*Table Talk*, 1833). Това по-късно становище често се използва – неправилно според мен – като коментар към дефинициите в *Biographia Literaria* (1817).

на романтизма със своя интерес към чувствителността, възвишеното и въвличането на читателя не само по рационален начин. Освен това готическото писане подготвя пътя за и споделя романтичeskото „смесване“ на доброто и злото. Но там, където готическото остава помрачено от неизбежната двусмисленост на изводите си, романтичeskото писане приема върховното съществуване, ако не и лесната достижимост на ясни отговори по проблемите, които измъчват човека в този свят.

От тази гледна точка автор като Байрон изглежда по-близо до готическия, отколкото до романтичeskия лагер. С биографията си той всъщност е прототипът на готико-романтичeskия герой, но като романтичeskи поет трудно се вписва в типа, утвърден от Уърдсуърт, Китс и Шели. Може би неговите класицистични влечения така категорично подкопават вярата му в трансцендентната сила на въображението, но неговата космична безнадеждност не е компенсирана дори и от прославата, която му носи загадъчното величие на героите, създадени по негов образец. *Манфред*, *Каин* и *Чайлд Харолд* със своите морални неясноти и изначални парадокси са повече готически, отколкото романтичeskи творби. Байрон показва малко признаци на вяра в романтичeskата метафизика; неговото бягство от екзистенциалната му безизходност, ако изобщо се случва, успява в комичната перспектива на „Дон Жуан“.<sup>38</sup>

В двадесети век повечето писатели приемат човешката ограниченост и несигурност по-лесно, отколкото тези от предишните векове, които вярват, че човек е по своята природа велико и благородно създание. Йейтс е може би последният велик романтичeskи поет. Готическото писане също клони към своя залез, защото днес злото има социологическо обяснение. И все пак, все още се случва понякога да се появят романи с готически цели и характеристики, като *Светилище* и може би *Д-р Фаустус* (1947) на Томас Ман.

Обръщайки поглед назад, може да ни се стори, че вече сме много далеч от готическите романи на Хорас Уолпоул и Ан Радклиф. И наистина е така. Но не винаги е лесно да видиш в една творба всичко, което е заложено в нея. *Замъкът Отранто* е история на ужасите, но същевременно поставя началото на една романова форма. Уолпоул открива възможности, които само смътно е осъзнавал. И все пак, когато говори за новия вид „романс“, в който „фантазията“<sup>39</sup> е освободена от задръжката да разглежда психологическите реакции на мъже и жени в „необичайни ситуации“, той казва, че „ако обаче е успял да проправи път, по който да тръгнат други съчинители, надарени с повече талант, той (Уолпоул) трябва да признае с всичката си скромност и с голямо удоволствие, че е бил наясно до каква степен е можел да усъвършенствува замисъла си, ако имаше по-силно въображение и умееше по-изкусно да обрисова бурните чувства“.<sup>40</sup> Бил е съвсем прав.

<sup>38</sup> Аз се съсредоточих върху готическото почти само като романова форма, но разбира се има и готическа поезия — *Christabel* например. *The Eve of St. Agnes*, въпреки някои сходства в архитектурата и атмосферата, според мен не попада в тази класификация.

<sup>39</sup> Уолпоул използва термините „фантазия“ и „въображение“ като взаимозаменяеми.

<sup>40</sup> *Отранто*, „Предговор към второто издание“, стр. 55.

Опитах се да разгледам ранните готически романи не толкова като истории на ужасите, колкото като експерименти в рамките на един литературен жанр, който впоследствие достига пълен разцвет. Познаването на цялостното му развитие много би спомогнало за разпознаването на заложите в ранните романи. Когато гледаме сега първите пиеси на Шекспир, ние виждаме знаците на изгряващото величие, което знаем, че съществува. Гледайки творбите на Марлоу обаче, не добиваме никаква представа, дали той е щял да се развива по-нататък. Големите готически романи — *Франкенщайн*, *Мелмот Скитника*, *Моби Дик* — отварят очите ни за значителния естетически потенциал, съдържащ се в жанровата форма, грубо изкована от Уолпоул и обработена от Радклиф и Луис. Следващите значими готически романи не се появяват изневиделица. Те наследяват жанрова форма и традиция, преживели половин век на търсения и усъвършенстване.

Готическото и романтичeskото писане възникват от един и същ източник — от признаването на факта, че разумът и религиозната вяра не са достатъчни да обяснят и направят разбираема сложността на живота. Можем да разграничим готическото и романтичeskото въз основа на това, какво правят те в тази ситуация. Въображението, казва Коулридж, разкрива присъствието си „чрез уравнивяването или помиряването на противоположни или противоречиви същности“.<sup>41</sup> Романтичeskото писане примирява противоречивите елементи, пред които се изправя, решавайки явните различия творчески, чрез създаването на по-висш порядък. Готическото писане, продукт на сериозната фантазия, не дава такива отговори и единственото, което може да направи, е да остави „противоположностите“ противоречиви и парадоксални. В най-извисените си форми романтичeskото писане оповестява съществуването на по-висши отговори там, където готическото може да открие само непреодолима морална и емоционална двусмисленост.

*Преводът е направен по: Robert D. Hume. „Gothic versus Romantic: a Reevaluation of the Gothic Novel”, PMLA, 84 (1969), pp. 282-290.*

*Преведе от английски: Милена Иванова  
Под редакцията на Огнян Ковачев*

---

<sup>41</sup> *Biographia Literaria*, ii, 12