

СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ
КАТЕДРА ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА



ДИПЛОМНА РАБОТА

на тема:

**ДИСЕКЦИЯ НА НЕЧОВЕШКОТО ТЯЛО В ЛАБОРАТОРИЯТА НА
РОМАНТИЗМА**

(Й. В. Гьоте, М. Шели, Е. Т. А. Хофман)

Дипломант:

Александра Грозданова

Научен ръководител:

доц. Богдана Паскалева

Факултетен №

12 802

София,

2024

СУ „Св. Климент Охридски“
Факултет по славянски филологии

Клетвена декларация

от

Александра Живкова Грозданова

Специалност българска филология

Факултетен номер 12 802

Декларирам, че представеният текст на дипломна работа със заглавие:

„Дисекция на нечовешкото тяло в лабораторията на Романтизма
(Й. В. Гьоте, М. Шели, Е. Т. А. Хофман)“

е мой авторски труд, основан върху мои собствени проучвания/изследвания, а използваните в него публикувани или непубликувани текстове са коректно цитирани и описани в библиографията.

София, 02.09.2024 г.

Подпис:



СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	4
Първа глава. ВЪПРОСЪТ ЗА ПРОИЗХОДА.....	6
1. Вагнер.....	6
2. Виктор Франкенщайн.....	9
3. Професор Спаланцани.....	12
Втора глава. НАМЕСА ОТВЪН.....	15
1. Мефистофел.....	16
2. Демоничният дух.....	18
3. Копелиус/Копола...23	
Трета глава. ЗНАНИЕТО VS. ЛЮБОВТА.....	31
1. Олимпия.....	34
2. Чудовището.....	35
3. Хомункулусът.....	37
Заклучение.....	40
Цитирани източници	
1. Библиография.....	42
2. Филмография.....	43

Увод

Настоящата работа има за цел да разгледа образите на три изкуствени същества, „изобретени“ от своите автори в епохата на Романтизма. Произведенията, които ще ни послужат за това, са „Фауст“ от Й. В. Гьоте, „Франкенщайн, или Новият Прометей“ от М. Шели и „Пясъчния човек“ от Е. Т. А. Хофман. Обикновено трагедията „Фауст“ бива определяна като върхова творба за Немското просвещение, като се има предвид, че поетът започва работа по нея още 70-те години на XVIII в. Само че ние ще се съсредоточим главно върху втората ѝ част, чиито идеи се доближават повече до романтичeskото световъзприемане. Все пак Гьоте завършва тази част чак през 1832 г. – годината на неговата смърт, което я причислява към най-късния му творчески период, съвпадащ по време с развитието тъкмо на Немския романтизъм. Това идва като естествено следствие от предходния творчески период на автора, наречен още щюрмерски по названието на литературното течение „Sturm und Drang“. То възниква в Германия през втората половина на XVIII век и до известна степен може да бъде определено и като проторомантическо в контекста на Контрапросвещението. Връзката на М. Шели и Хофман с Романтизма изглежда доста по-очевидна от тази на Гьоте – Шели като виден представител на жанра на готическия роман и Хофман като емблема за епохата както в Германия, така и в цяла Европа. Персонажите от трите произведения, които ще ни занимават в хода на изследването, се разделят на няколко групи. На първо място, както вече уточнихме, това са самите изкуствени същества. При Гьоте откриваме фигурата на Хомункулуса, при М. Шели пък е налице тази на Чудовището и при Хофман съответно се срещаме с тази на автомата Олимпия. Това, което ще ни интересува около образите им, е на първо място въпросът за техния произход. Тук идва втората група персонажи, чиито роли ще разглеждаме във връзка с възникването на създанията, добити по изкуствен път. Става дума за техните създатели – учените Вагнер, Виктор Франкенщайн и проф. Спаланцани, за които ще отделим цялата първа глава от нашето изследване. Следващата глава ще бъде посветена на други, малко по-особени обстоятелства около създаването на съществата, а именно намесата на дяволска сила в творческия процес. Тази чужда намеса ще проследим през образите на Мефистофел във „Фауст“ и на Копелиус/Копола в „Пясъчния човек“ – ето я и третата група персонажи, с които обстойно ще се занимаем. Във „Франкенщайн“ този въпрос стои малко по-различно, тъй като дяволът там няма свой собствен образ, който да го „представява“. Ето защо ще си позволим сами да му дадем название, като го наречем

„демоничен дух“, и ще обърнем внимание на предпоставките за неговата поява. И последно, но не и по важност, ще се спрем на сблъсъка между двете начала, които съществуват у човека – мъжкото и женското, и каква роля играят те в изграждането на същността на изкуствените същества. Тази тема ще бъде обект на разглеждане в третата и последна глава.

Цялостно изследването има намерението да предложи много близък прочит на текстовете на тримата автори, като това ни най-малко не изключва съобразяването с литературно-историческите особености, съпътстващи всяко от заглавията. Така посочените три измерения на изкуственото същество ще бъдат потърсени във всяко едно от произведенията и открити чрез съответстващите им цитати. В същото време ще се опитаме да ситуираме тези параметри в контекста на един по-широк процес – този на развитието на литературата на Романтизма.

Първа глава

ВЪПРОСЪТ ЗА ПРОИЗХОДА

Преди да заговорим конкретно за изкуствените същества във вече споменатите произведения, смятам, че е редно да хвърлим малко повече светлина и върху образите на самите създатели. И при тримата автори това са учени – мъже, натоварили се с нелеката задача да създадат човешко същество по изкуствен начин, осланяйки се на методите, предлагани от науката. С оглед на епохата, в която творят Гьоте, М. Шели и Хофман, бихме могли да кажем, че засегнатите от тях теми много последователно се вписват в нейния дух и по-конкретно в този на самия XIX век, въпреки че по това време той е едва в своя зародиш. Осезаемо се засилва интересът към всякакви научни експерименти и открития и в този смисъл поривът (на учените в художествената литература) за създаване на изкуствен човек по научен път като че ли идва съвсем естествено.

За тази цел обаче е необходимо науката да надникне не някъде другаде, а тъкмо в тайните на природата, която от своя страна държи и тайната на самия живот. Все пак за първи път през XIX в. природата е видяна като възможна арена за вмешателство и промяна от страна на човека.¹ Със своите стремежи и амбиции ученият влиза в ролята на свръхчовек, осъзнаващ превъзходството си над останалите и виждащ себе си като предопределен да извърши велико дело. Отъждествявайки се с фигурата на Твореца, той си приписва богоподобни качества и смята, че може да се намесва безнаказано в законите на всемира, като направи създание „по свой образ и подобие“. Неговото безгранично любопитство и желанието му да стане родоначалник на нов вид в крайна сметка го довеждат до извършването на хюбрис. Ето тук се проявява прометеевската природа на изкуствения създател, престъпил божия закон и дръзнал да надхвърли собствената си човешка сянка.

Вагнер

Помощникът на Фауст е съвършеният пример, с който да започнем нашето изложение за създателите на изкуствени същества във вече посочените текстове. Той е видян като учения педант, намиращ упование единствено в книгите и знанието, което

¹ Berg, Siv. 2021. "Are We Not Men?" The Artificial Creation of Human Beings in *The Island of Doctor Moreau*, Shelley's *Frankenstein* and Goethe's *Faust II*". – *The Wellsian: The Journal of the H. G. Wells Society*, 2021, Vol. 40, 11.

получава от тях, за разлика от Фауст, чиято научна компетентност се гради най-вече върху опита (Фауст не иска просто да се сдобие със знанието, а да го преживее). Потвърждение на тази теза откриваме още в самото начало на второ действие от Гьотевата трагедия. Там виждаме фамулуса² затворен от месеци в кабинета си и работещ усилено над своя велик труд, „станал същи въглищар,/ осажден, с мигли изгорени“.³ В следващата сцена вече успяваме да надникнем и в неговата лаборатория (сцената „Лаборатория“), където цари мрачна средновековна атмосфера. Заобиколен от колби и епруветки, с помощта на „грамадни и тромави апарати, предназначени за фантастични цели“⁴, Вагнер създава по изкуствен начин съществото Хомункулус – малък човек в стъкленица. Смесвайки различни вещества и преминавайки през процеса на кристализация, той съумява да оформи „хубавко“ човек с „красива фигурка“. Интересно е да се отбележи, че кристализацията като термин се свързва както с разбиранията за старата алхимия, така и с тези за новата химия⁵. Ето защо не може да не ни направи впечатление вече споменатата атмосфера, която витае около учения в неговия кабинет. Несъмнено откриваме в нея, както и в целия процес около създаването, следи от алхимическите практики на Късното средновековие – например традицията, която оставя Парацелз за правенето на хомункулуси. Все пак не е тайна, че Гьоте с изключителен интерес е четял тъкмо неговите трудове и е събирал материали за него, преди образът му да бъде изместен от този на д-р Фауст (с когото Парацелз очевидно е имал много прилики).⁶ Въпреки че опитите на учения са близки до средновековната алхимия, целите му съвсем не се припокриват с традиционните представи за тази наука. Той няма амбицията да добива злато по изкуствен път или да дири философския камък, който би го дарил с безсмъртие. Вместо това иска да се увековечи, правейки пробив именно в науката, като преодолее органичното и надникне в тайните на природата. Следователно в „кухнята“ на д-р Вагнер виждаме началото на един преход в интереса към тайното знание – от езотеричен към екзотеричен, от мистичен към чисто рационален, научен.

Веднъж постигнал целта си да надмогне природния закон, той е доволен, че най-сетне го е „свалил от власт“ и е дал научно обяснение за появата на човека, което до момента се е смятало за „непостижима тайна“. Тъкмо тук проличава стремежът към

² Помощник на средновековен професор.

³ Гьоте, Йохан. 2001. *Фауст*, прев. Валери Петров. София: Захарий Стоянов, с. 320.

⁴ Пак там, с. 325.

⁵ Berg, 2021. 'Are We Not Men?', p. 14.

⁶ Славчев, Дончо. 2019. *Парацелз*. 2-ро изд. [1970]. София: ИК Гутенберг, с. 185.

овладяване, господство над природата от страна на учения. Вагнер си мисли, че е създал нещо невероятно, необикновено, че е достигнал до „измайсторяване“ на по-възвишен произход на човека, съпоставен с низовото животинско размножаване. Но истината е, че въпреки правилните размери и черти на неговото творение, в самата си същност то остава несъвършено – притежава дух, но не и тяло. За разлика от творението на Бог (или, под друг начин казано, на природата) – човека, което притежава и двете. Така се откроява опозицията между съвършенството на божественото/природното и несъвършенството на научното знание, което поетът подчертава чрез образа на Вагнер и неговото творение Хомункулуса. В този смисъл се потвърждава и позицията на палеонтолога Иван Ефремов за природата като „лабораторно невъзпроизводим експеримент“⁷, нещо, което ще проследим и при Мери Шели в следващата част, посветена на Виктор Франкенщайн.

Въпреки своята незавършеност (Миглена Николчина нарича хомункулусите „недоносчета“⁸) Хомункулусът не е представен изцяло в негативна светлина. Може да му липсва тяло, но за сметка на това добива съзнание и реч непосредствено след своето възникване и се държи като напълно пораснал човек. Освен че притежава самосъзнание, можем да приемем, че е побрал в себе си и цялото знание за света – виждаме го да говори с голяма осведоменост по най-различни теми, при положение, че „се е родил“ съвсем-съвсем скоро. Тук се откроява и още един въпрос, свързан с появата на бял свят на изкуствените същества в литературата. Това е именно въпросът за детството, или по-скоро липсата на такова (има един момент, в който Вагнер нарича творението си „дете“, но по-вероятно заради малките му размери и фактът, че тъкмо той го е създал). Хомункулусът „се ражда“ научен, не му е необходимо тепърва да проговаря и да се запознава със света (по-късно ще видим, че при Чудовището на Франкенщайн нещата не стоят по съвсем същия начин). Автоматът на Хофман и Създанието на Мери Шели също се появяват във вид на възрастни хора (доколкото бихме могли да ги наречем такива). Следователно не им е нужна и „спомагателната“ ръка на родителя. Ето защо малкият човек от колбата изоставя своя т.нар. баща веднага след като се сдобива с живот. Дори се отнася с ирония и пренебрежение към него, нареждайки му да си остане въщи, навел глава над пожълтелите книги, докато той, отправяйки се на път, ще търси своето предназначение („На мен в пътувания предстои/

⁷ Ефремов, Иван. *Избрани произведения в два тома*. София: Народна младеж, 1984.

⁸ Николчина, Миглена. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм*. София: УИ Климент Охридски, 1988, с. 54.

да сложа точките над всяко „i“...“⁹). В крайна сметка се оказва, че Вагнер е създал едно съвсем самостоятелно същество, способно да мисли и да прави избори, свободно да се разпорежда със собствения си живот, че и да дава наставления на останалите. Ще видим как стои този въпрос при съществата на М. Шели и Хофман в следващите части.

Виктор Франкенщайн

Още от малък Франкенщайн е изпълнен с нестихващо любопитство да изследва тайните на света и законите на природата, за разлика от Елизабет, която се отдава на съзерцание на външните им проявления. Ревностният му стремеж да учи му отваря път към полето на естествознанието, към което се насочва, сблъсквайки се с редица имена от тази област, емблематични за периода на Късното средновековие. Един от тях е Корнелий Агрипа – немски алхимик и философ, чиито трудове Виктор (едва тринайсетгодишен) жадно поглъща, наред с тези на Парацелз и Алберт Велики. Напълно обсебен от тайните, които изследва алхимията, той спира вниманието си на един конкретен обект – еликсира на живота. С ентузиазма, характерен за младите изследователи, тринайсетгодишното момче започва да бленува момента, в който ще направи нечувано откритие. В този ранен негов период образът му много напомня образа на Бакалавъра от „Фауст“, олицетворяващ по думите на Гьоте „голямата самоувереност, която е особено присъща на младостта“.¹⁰

Прекрачвайки в юношеството, младият мъж започва да се запознава с нови виждания и теории, които обаче не съвпадат съвсем с тези на досегашните му кумири. Съдбоносна в това отношение се оказва срещата му с гръмотевичната буря и мълнията, поразила един стар дъб. Тъкмо тогава пред погледа на Виктор се откриват нови хоризонти на научното знание, витаещи около въпросите за електричеството и галванизма. С тях го запознава един голям учен в областта на естествените науки, гостувал на семейство Франкенщайн в съдбовната вечер. Благодарение на него той тържествено се отрича от естествознанието от Късното средновековие, обявявайки го за „безплодно извращение“ и „лъженаука“. Точно тук (а както ще видим, и по-нататък) личи преходът от алхимическия копнеж към научния стремеж, който видяхме загатнат още при Вагнер. В последна сметка се оказва, че остарелите учения на алхимиците ще бъдат нужни на Виктор единствено за да пробудят интереса му към химията – наука,

⁹ Гьоте, 2001. *Фауст*, прев. В. Петров, с. 344.

¹⁰ Екерман, Йохан. *Разговори с Гьоте: През последните години от неговия живот, 1823-1832*, прев. Димитър Осинин и Плама Николова. София: Наука и изкуство, 1966, с. 343.

основаваща се повече на здравия разум, отколкото на окултните практики – а впоследствие и към физиологията.

Има обаче и още една фигура, която изиграва съществена роля за отправянето на Виктор в гибелната за него посока. Това е професор Валдман, който му представя тънкостите именно на науката химия (и който за първи път го въвежда в лаборатория), заличавайки напълно предубежденията му спрямо съвременните химици. За него успешите учени са тъкмо онези, които прекарват ден и нощ, наведени над епруветки и микроскопи и които не познават сън и умора. Те са които „проникват в най-затънтените кътчета на природата и разбулват нейните съкровени тайни, които се издигат в небесата и командват небесните гръмотевици“.¹¹ Виктор пожелава да стане точно такъв. След това предопределящо запознанство в съзнанието му вече се е оформила и изкристализирала ясната мисъл да направи повече от това, което е направено досега, да създаде нов ред от хаоса. Нещо повече, самият той смята, че е призван, „надарен от природата“ да работи в посока на великите открития. Ето тук ни се разкрива безпределната амбиция на свръхчовека, обладала учения, която впоследствие ще го доведе и до неговото падение.

За да удовлетвори нестихващия си екстаз, Франкенщайн дръзва да зарови пръсти там, където никой не се осмелява – в тайните на смъртта. Изследвайки причините за прехода от живота към смъртта и обратното, той извършва редица светотатства. Разкопава гробове и черковни дворове, отваря костници, „разфасова“ покойници. Въпреки пълното съзнание за грешните си и нечестиви дела, нищо не е в състояние да го спре по пътя към заветната цел. Опиянението му е огромно. И така, прекривайки границата между живота и смъртта, Виктор най-сетне постига непостижимото – създава живот. С това обаче нарушава божествените норми като човек, позволил си да се домогне до тайната на Твореца и да я внесе в земния свят; като титан, откраднал от всемогъщия, за да „озари нашия тъмен свят с ослепителна светлина“.¹² Тази светлина е породена именно от огъня на новия Прометей – с него Франкенщайн запалва искрата, съживила неговото творение, но това е и същата искра, която накрая ще изпепели и двамата.

Франкенщайн създава своето чудовище, съединявайки парчета от трупове, на които впоследствие вдъхва живот с помощта на електрически заряд. Колкото и да е

¹¹ Шели, Мери. *Франкенщайн, или Новият Прометей*, прев. Жечка Георгиева. София: Народна култура, 1981, с. 52.

¹² Пак там, с 58.

парадоксално, в процеса на работата си той се стреми да изпира естетически чертите на творението, така че да са пропорционални и *красиви*. Но нито лъскавата черна коса, нито белите като бисери зъби могат да надвият над воднистите жълти очи, над мъртвешки жълтата кожа и над гигантското телосложение, всяващи непонятен ужас при вида си. Колкото и да се опитва, никой човек не е в състояние да достигне съвършенството, постигнато от Бог, когато Той създава. Хомункулусът на Вагнер е несъвършен, защото няма тяло. Чудовището на Виктор е несъвършено, защото има (прекалено уродливо) тяло, извикващо погнуса у всеки, който го види, дори и у неговия създател. Ръцете на Франкенщайн не са достатъчно прецизни, за да вършат деликатна работа – той работи с големи части, за разлика от Твореца, който е изпилал човека до най-малкия детайл. Грехът на новия Прометей е и в това, че е „художествено бездарен“, заявява М. Николчина – че е позволил „рационалното да се развие за сметка на другите качества на човека“, и така делото му е останало „естетически непълноценно“.¹³

В предходната част споменахме, че изкуствените същества в литературата възникват в повечето случаи като вече изцяло оформени „възрастни хора“. Такъв е и случаят с Чудовището – само на физическо ниво обаче. Подобно на Хомункулуса, то също прескача периода на „детството“, но въпреки това възприема света чисто по детски. Не се ражда научено като духа от стъкленницата, вместо това му предстои да се запознава едно по едно с нещата, които го заобикалят. Можем да забележим, че след оживотворяването си не проговаря веднага (както прави Хомункулусът), а в продължение на дълги месеци усвоява самò езика, говорен от семейство дьо Ласей; не побира в себе си цялото знание за света, а го научава лека-полека от книгите, които (отново самò!) се е научило да чете, както и от разговорите между семейството. Всичко това то прави скрито. „Детството“ му (ако можем да наречем така периодът му на запознаване с околния свят) преминава, както вече стана ясно, в пълна изолация и самота. Неговият баща го е изоставил още при самото му „раждане“, така че му се налага да се научи да върви през живота без „спомагателната“ ръка на родителя. Затова и „пораства“ толкова бързо – виждаме как самосъзнанието му се оформя за изключително кратко време. Въпреки това Създанието, като всяко дете, се нуждае от тази ръка – не защото не може да се справи самò (Франкенщайн го създава напълно автономно и способно), а заради потребността му да бъде свързано с някого, да бъде обичано.

¹³ Николчина, 1988. *Митът за Прометей*, с. 6, с. 44.

Професор Спаланцани

Нека се обърнем към Хофман и към фигурата на учения в „Пясъчния човек“. Спаланцани – прочут професор по физика, пристигнал неотдавна в града, където учи Натанаел – е чудата фигура, за която хората не знаят почти нищо. Повечето го познават единствено от лекциите, които води в университета. До момента, в който не решава да организира пищен бал в своя иначе тих и неприветлив дом, където е поканил около половината университет. На празненството той иска да представи и така да въведе в обществото своята дълго скривана от чуждите погледи дъщеря Олимпия. Причината за това продължително изчакване не е заради крехката ѝ възраст или за да бъде предпазена от недоброжелателни очи. Тя се корени в нещо съвсем друго, обвързано със странни и загадъчни обстоятелства. Професорът крие дъщеря си поради простата причина, че все още не е завършена. Защото Олимпия не е обикновено човешко същество от плът и кръв. Тя е кукла автомат, направена от дърво и много сложен часовников механизъм, който я задвижва и кара да говори. Тя е плод на двайсетгодишния неуморен труд на баща си. Той е вложил цялото си състояние в нея и на практика ѝ е посветил целия си живот (както Вагнер посвещава своя за създаването на Хомункулуса). И ето че за пореден път се срещаме с фигурата на вманиачения учен, който прекарва целия си съзнателен път в преследване на велики цели. Не мисля, че е случаен и изборът на Хофман за име на неговия герой – дори в самия текст е посочено, че името на професора съвпада с това на известния естествоизпитател Ладзаро Спаланцани¹⁴. Целта на Хофмановия Спаланцани в случая е да създаде съвършения автомат, да достигне върха на своето майсторство и да получи така жажданото признание за делото си („професорът бе направил всичко, за да блесне с великолепието“¹⁵). Куклата е дотолкова добре изработена естетически, че на външен вид е почти неразличима от нормална девойка. Единственото, което би могло да издаде механичната ѝ същност, е прекалената „отмереност и вдървеност“ на движенията ѝ, както и нейният изпразнен от съдържание, безжизнен поглед (които хора като Зигмунд все пак забелязват). Тук обаче вече не можем да открием почти никакви следи от алхимическите кухни на Късното средновековие. Преходът към чисто научното боравене със знанието, „започнат“ от Вагнер и Франкенщайн, е вече напълно приключил при професора от „Пясъчния

¹⁴ Ладзаро Спаланцани е известен италиански йезуит, натуралист и физик, считан за „научен баща“ на изкуственото осеменяване.

¹⁵ Хофман, Е. Т. А. 1987. „Пясъчния човек“ – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*. Т. 1, прев. Тодор Берберов, София: Народна култура, с. 323.

човек“. Докато Франкенщайн се увлича по-скоро по химичните експерименти, интересът на Спаланцани е изцяло в областта на механиката.

Въпреки отдалечаването от алхимията и нейните практики връзката с мистичното все пак остава. Механикът извайва цялото тяло на Олимпия с изключение на една единствена част – очите. В тяхната „направа“ се включва Копола – търговец на барометри и в същото време оптик, който по странно стечение на обстоятелствата се оказва *проклетият двойник* на адвоката Копелиус¹⁶ (образ, измъчващ психиката на Натанаел още от ранно детство). Копола или Копелиус (в крайна сметка двамата са един и същи човек) е една твърде загадъчна личност, която по неведоми за героите, а и за читателите пътища е успяла да придобие известни свръхестествени способности. Т.нар. оптик, който дарява дървената кукла с очи, всъщност не ги „измайсторява“ съвсем сам. В този процес косвено участва и самият Натанаел, от когото се смята, че Копелиус по магичен начин е *откраднал* тъкмо очите. Така Олимпия се оказва „рожда на нечестив съюз между учен (професора по физика Спаланцани) и адепт на черните науки (адвоката – sic! – Копелиус/Копола)“.¹⁷ Върху връзката между двамата създатели и образа на Копелиус/Копола ще се спрем отделно и по-подробно в следващата глава.

Както вече видяхме от предходните два примера, на фикционалните изкуствени същества е отредено по една или друга линия да бъдат несъвършени. Това идва от неспособността на самите създатели да се доближат до божествената същност на Твореца, чиито творения, бихме могли да кажем, са напълно оформени и завършени. На пръв поглед Олимпия си има всичко – тяло, от чиято липса страда Хомункулусът, и красива външност, за която копнее Чудовището (куклата получава дори любов от Натанаел, който се влюбва в нея). Но си няма едно нещо, което имат и човечето от колбата, и Създанието на Франкенщайн – няма си душа, от която да идва жизнената ѝ сила. Липсата на такава сила личи както в безжизнения ѝ поглед, така и в леденостудените ѝ ръце и устни, до които се докосва единствено Натанаел (въпреки това не успява да направи разликата между живата и неживата материя поради по-специални обстоятелства, които ще коментираме по-нататък). Не без основание Зигмунд (състудент на Натанаел, когото споменахме и малко по-нагоре) забелязва восъчното ѝ лице, както и нейното свирене и танцуване, които са като на „бездушна машина“. Зигмунд не е единственият, който го забелязва, намират се и други студенти, които да осмееят „смъртно вдървената, безгласна Олимпия“, която независимо от

¹⁶ Пак там, с. 319.

¹⁷ Николчина, Миглена. *Бог с машина. Изваждане на човека*. София: Версус, 2022, с. 492.

красивата си външност, се „държала като малоумна“.¹⁸ И не толкова като малоумна според мен, колкото по-скоро като без-умна, изобщо без свой собствен разсъдък. И ето че отново стигаме до въпроса за свободната воля на изкуствените създания. Както вече се убедихме, Хомункулусът и Чудовището са автономни същества, имащи право да се разпореждат както намерят за добре с живота си – следователно притежават и известна свободна воля. Някой обаче дърпа конците на куклата Олимпия и в това откриваме нейната марионетъчна същност. В крайна сметка единствен Хофман не дава думата на своето изкуствено същество, неговата гледна точка в новелата липсва. При Гьоте и М. Шели не е така – Хомункулусът проговаря още „непроходил“, а във „Франкенщайн“ има цяла отделна, голяма част, посветена на разказа на Чудовището, която заема централна част в романа. Кой обаче дърпа конците на Олимпия – Спаланцани, Копелиус или някаква друга невидима сила – ще разберем в следващата глава.

Втора глава

¹⁸ Хофман, Е. Т. А. и др. *Пясъчния човек: Разкази на ужаса*. София: Милениум, 2018, с. 31.

НАМЕСА ОТВЪН

Вече на няколко пъти изтъкнахме несъвършенствата на изкуствените човеци на тримата автори, с които се занимаваме. Хомункулусът – малкият човек без тяло, Чудовището – създаването с прекалено уродлива външност, и Олимпия – лишената от душа кукла. Както отбелязахме и по-рано, тези техни недостатъци се дължат на несъвършенството на самите им създатели, които в опитите си да придобият статут на демиурзи гръмки се провалят и са принудени да понесат последиците от извършеното. Виждаме обаче как и в трите случая създателите по някакъв начин биват изтласкани от полето на повествованието след своите посегателства над природата. Вагнер е изоставен от творението си и от тук нататък неговият образ вече не е нужен в хода на действието. Виктор Франкенщайн започва едно преследване, което го извежда от центъра към периферията, от цивилизованото към мъртвото пространство, където остава завинаги. Там го отвежда не някой друг, а самото Чудовище – в крайна сметка той сам създава това, което по-късно ще го унищожи. Спаланцани пък е разобличен за своята „непозволена измама“ и впоследствие е принуден да напусне както университета, така и града, за да избегне съдебното дело по случая.

Но греховната природа на творците ли е единствената причина за несъвършената същност на техните създания? В настоящата глава ще проследим още едно важно обстоятелство, което играе значителна роля при решаването на този сложен проблем. То е свързано именно с намесата на нечиста сила при създаването на изкуствените същества. След като божествената е отказана, не е достигната, идва ред да изпробва силите си демоничната. „Ако Бог не желае да помогне – казва алхимикът и ученият Парацелз, – ще помогне дяволът“.¹⁹ Дяволът помага с това, че запалва искрата на живота у създанията – нещо, което се явява непосилно за учените мъже, независимо дали го осъзнават, или не. В последна сметка се оказва, че те „измайсторяват“ единствено тялото, корпуса, или в случая с Хомункулуса – субстанцията, на която дяволът да вдъхне живот. Или с други думи, те са просто средството, посредникът между земните и небесните сили, в чийто интерес са избрани да служат. Все пак „ние хората – отбелязва Жан Паул в своя труд „Хората са машини на ангелите“, – сме само *машини* в служба на по-висши същества, на които собствено е била отредена за обиталище земята“.²⁰ В случая тези по-висши същества според автора са ангелите. Но

¹⁹ Славчев, 1970. *Парацелз*, с. 186.

²⁰ Паул, Жан. 2016. „Хората са машини на ангелите“, прев. Богдана Паскалева. – *Литературен вестник*, 2016, № 39, с. 9.

не е ли и самият дявол на практика паднал ангел? Оттук изниква и въпросът на кого в крайна сметка служат хората – на ангелите или на дяволите? Отговора, за изненада или пък не, ни предлага близо сто и петдесет години по-късно българската литература в лицето на Светослав Минков. Ето какво пише той в първото издание на сборника си с разкази „Автомати“ от 1932 г. (разказът е „Човекът, който дойде от Америка“): „Бог сътвори човека. Дяволът му отвърна и сътвори хомункулуса“.²¹ Ако хората служат („са машини“) на ангелите, то самите машини, оказва се, служат на дяволите. Потвърждение на този довод забелязваме и при Милтън в книга VI от „Изгубеният Рай“, където виждаме Сатаната да изобретява дяволски машини, с чиято помощ да се бори срещу ангелската свита на Михаил и Гавриил. Да се върнем обаче едно по едно към трите произведения, които най-много ни вълнуват в настоящата работа, и към въпроса как дяволът упражнява своето въздействие върху хората тъкмо чрез машините/изкуствените същества (и може ли пък да бъде обратното). Не е ли и това тук една демонична атака срещу божественото, разиграла се през фигурата на човека и неговите големи амбиции, една своеобразна борба между силите на доброто и злото? Предстои да открием нататък.

Мефистофел

В тази глава отново ще се придържаме към позната вече схема, започвайки с Гьотевия „Фауст“. Тук ще ни занимава главно фигурата на дявола, представляван в случая от Мефистофел, и нейното присъствие в лабораторията на Вагнер. За да бъде изцяло завършен ироничният образ на последния и да се осмее неговата самонадеяност като учен, Гьоте решава да ни намекне, че Вагнеровият експеримент би бил пълен провал без намесата тъкмо на Дявола. Никъде в текста обаче не ни е казано с точни думи, че именно Мефистофел е спомогнал за създаването на Хомункулуса. Но това може да се подразбере от читателя, ако следи достатъчно внимателно репликите на отделните герои. На няколко пъти можем да забележим, че двамата се обръщат един към друг с роднинското название ‘братовчед’, а в самия край на сцената „Лаборатория“ Дяволът, навеждайки се към зрителите, прошепва: „Да, често сме зависими от тези, които ний самите сме създали!“²² Това няма как да бъде по-ясно указание за дяволската намеса в раждането на Хомункулуса. Всъщност Гьоте умишлено е добавил това

²¹ Минков, Светослав. *Автомати. Невероятни разкази*. София: Т. Ф. Чипев, 1932, с. 20.

²² Гьоте, 2001. *Фауст*, прев. В. Петров, с. 335.

указание с цел да го направи по-ясно за читателите си. Разбираме го и от разговорите му с неговия довереник Йохан Екерман:

Впрочем той го нарича „господин братовчед“. Защото такива духовни същества като Хомункулуса, които не са помрачени и ограничени чрез пълно очовечаване, се числят към демоните. Поради това между тях двамата съществува вид роднинство.²³

Още доказателства за дяволската същност на новосъздадения човек откриваме дори в сцената, предхождаща „Лаборатория“ (първа сцена от второ действие). Когато Мефистофел влиза в някогашния кабинет на Фауст, решава да дръпне връвчицата на една камбанка и така да извести за пристигането си. Само че вместо обикновено дрънчане на звънче в сградата отеква пронизителен звън, от който стаите се разлюлюват, а вратите се разтварят с разбити брави и резета. По същото време Вагнер е в лабораторията си, където е на път да създаде живот по изкуствен начин. Почти е достигнал сублимния момент, вече чува как „ужасен екот на камбана разтърсва старите стени“²⁴, мислейки си че това е знак за увенчаването на дългогодишния му труд с успех. Но този екот не предизвестява осъществяването на тайнството, а е вследствие именно от гръмкото влизане на Сатаната, който „щастие му носи“ (на Вагнер).²⁵ Ключовото тук е, че той случайно (или не) просто идва в точния момент: „Ха, щастие то, хитри братовчедо, в нужната минута те доведе!“²⁶

В известен смисъл сцената „Лаборатория“ до голяма степен напомня на една друга сцена от първата част на трагедията. Става дума за „Кухнята на вещицата“, където Мефистофел отвежда Фауст, за да бъде подмладен с помощта на магическия еликсир, приготвен от вещицата (чийто господар е Дяволът). В тази сцена Фауст се подготвя за новия си живот, „преражда се“ – от друга страна, в „Лаборатория“ Хомункулусът също се ражда от дяволския огън (от еликсира за Фауст пък лумва пламък, преди да го допре до устните си). И при двата акта на „раждане“ присъстват звънтящите стъкленици и помещенията се огласят от кънтеж, и в двете сцени има нещо свръхестествено, надхвърляне на човешките възможности. И най-важното – и в двете има дяволска намеса. Единствената разлика е, че едната е свързана повече с черната

²³ Екерман, 1966. *Разговори с Гьоте*, прев. Д. Осинин и П. Николова, с. 345.

²⁴ Гьоте, 2001. *Фауст*, прев. В. Петров, с. 325.

²⁵ Пак там, с. 320; курсивът е мой.

²⁶ Пак там, с. 329; курсивът е мой.

магия, докато другата по-скоро е положена в контекста на алхимичния опит – въпреки че двете полета имат и своите допирни точки.

Последният довод, който ще приведем в полза на твърдението, че дяволът има пръст в създаването на Хомункулуса, ще ни върне чак в самото начало на трагедията. В „Пролог на Небето“ виждаме Мефистофел да разговаря с Господ относно несъвършенствата на Неговите творения, хората. Ето какво му казва Той в отговор:

Дотегна ми туй твое все тъй горчиво слово.

Та няма ли за тебе там долу нищо ново,

*Макар и във зародиш, просветващо едвам?*²⁷

Кой да знае, че просветващото същество в зародиш по-късно ще се окаже именно Хомункулусът – човечето от светещата колба, към което, струва ми се, поетът недвусмислено препраща чрез Божиите думи. Чрез него Мефистофел най-сетне ще успее да създаде човек „по свой образ и подобие“, който да е „равен нему по духовна яснота“²⁸. И може би тъкмо това ни дава отговор на въпроса защо Дяволът помага на Вагнер при сътворяването на Хомункулуса, защо влиза в неговата лаборатория. Следва да проследим причините за демоничната намеса в актовете на сътворяване и в следващите части, посветени на другите две произведения.

Демоничният дух

В текста на Мери Шели дяволът не е директно назован или експлицитно посочен през някакъв персонаж. Всъщност твърде малко се говори (смея да твърдя дори, че почти не се говори) за присъствието на такъв образ в романа. Няма как обаче да не ни направи впечатление начинът, по който хората, сблъскали се по една или друга причина с Чудовището, реагират, когато го видят, и с какви думи се обръщат към него. Най-често срещаното определение, което му дават, е „демон“, като в повечето случаи е наричано така от собствения си създател. Причината се крие както в уродливата външност на Създанието: то е двуметров гигант, същински великан (какъвто е и Мефистофел във „Фауст“ – „не човек, а исполин“) със свръхестествени способности – катери отвесни планини, оцелява в нечовешки условия; така и в неговите постъпки. Важно е да отбележим, че тук става дума за деянията му от убийството на Уилям нататък, тъй като преди това те са напълно добронамерени (изключение прави

²⁷ Пак там, с. 16.

²⁸ Екerman, 1966. *Разговори с Гьоте*, прев. Д. Осинин и П. Николова, с. 344.

опожаряването на дома на семейство Дьо Ласей). Както се вижда, демоничната природа на Чудовището се проявява тъкмо при убийствата и жестокостите, които то извършва, и се подхранва от чувствата на гняв и омраза, от озлоблението, което изпитва както към създателя си, така и към целия човешки род. Озлоблението от своя страна пък се поражда от липсата на любов и съпричастност, а също и на принадлежност към някаква общност. „Аз съм зъл, защото съм нещастен“²⁹ – само признава Създанието. След като то е нещастно, у него се поражда желанието да направи и хората нещастни, особено човека, който го е довел на този свят и веднага след това го е изоставил, който е станал причина за всичките му страдания. От гледната точка на Виктор пък причината за собствените му злощастия е тъкмо неговото творение. Всеки иска да отмъсти на другия и така се получава един порочен кръг, от който изход няма, докато един от двамата не намери смъртта си. „Нека проклетото пъклено чудовище изпие до дъно чашата на горестта – заявява безпрекословно Франкенщайн, – нека изпита отчаянието, което сега терзае душата ми!“³⁰ Но точно защото вече познава това отчаяние, Чудовището е започнало да върши злодеянията си. В моментите на безумна ярост, когато най-силно желае отмъщението, то заприличва на същински дявол, а убийствата се превръщат за него в „адско забавление“. Четейки „Изгубеният Рай“ дори само се оприличава на падналия ангел, но не толкова в злосторствата си, колкото в това, че е отхвърлено, принудено да наблюдава блаженствата на живота от страни, че е низвергнато от света на хората и превърнато в техен враг. Неговият бог, който също е човек, се е отнесъл безотговорно към него, не е бил така милосърден и любящ както Бога на Адам. Единственото нещо, по което си приличат Създанието и Адам, е, че и двамата са първите от вида си, само че Чудовището се оказва и последното. Първият човек получава своята Ева, първото чудовище – не. То не получава дори име, кръстено е с едно от прозвищата на Дявола. За разлика от Сатаната, който пада поради собственото си зло, то е низвергнато, без да има вина. В този смисъл трагизмът му е още по-голям, тъй като дори Лукавият „е имал приятели и спътници в нещастieto си“³¹, докато то е обречено на вечна самота. Родено изначално добро и душевно красиво, впоследствие става жертва на заобикалящата го среда. Хората, които я населяват, се оказват бездушни и слепи за вътрешната красота на творението. Единственият човек, с когото успява да проведе нормален човешки разговор, е слепецът Дьо Ласей до момента, в който

²⁹ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 149.

³⁰ Пак там, с. 205.

³¹ Пак там, с. 222.

„зрящият“ Феликс не го изтръгва от „чудовищните“ лапи на падналото на колене и молещо за обич същество. Докато тайно носи на семейството дърва и върши за тях с „невидимата си ръка“ всякаква помощна работа, те го наричат „добър дух“ и „чудо“. Когато го виждат за първи път обаче, на мига се превръща в демон и получава удари с тояга като отплата за своята добрина. И ето че тъкмо средата спомага за трансформацията на Чудовището, превръща го от „паднал ангел“ в „престъпен дявол“, който се задоволява единствено от отмъщението, от това да сее хаос и разруха. Запознанството му с хората го „запознава“ и с дявола (или със същността на дявол), именно срещата му с цивилизацията възпламенява у него огнената стихия на разрушението.

В крайна сметка излиза, че не Създанието, а човекът е възплъщение на злото начало, което го е облядало. Човек е и Франкенщайн въпреки стремите си към достигане на божественото. Човек, побиращ в себе си недостатъците на света, който обитава. А този свят, както се убедихме, е аморален и бездушен, което го прави и сам по себе си уродлив. Това вътрешно уродство, струва ми се, е много по-страшно от външната уродливост на Чудовището. Душевият мрак, надвиснал над човечеството, в това число и над Франкенщайн, напълно оправдава липсата на готически декори в романа. Тази идея застъпва Георги Цанков в предговора към изданието на „Световна класика“ с готически романи. „Но във „Франкенщайн“ – споделя той – готическият декор е отхвърлен. Мрачни катедрали тук са самите човешки души, по които личат следи от копитата на дявола“.³² Отпечатъкът от дяволските копита най-силно изпъква именно върху карикатурния образ на създателя. Той се отрича от творението си, с което максимално се отдалечава от същността на истинския Бог Творец. Създавайки Чудовището, Виктор вдъхва живот на своите несъвършенства, на „падналия ангел в душата си“³³; електрическата искра, която трябва да бъде пламъкът на живота, се оказва искра от дяволския огън – същият, който накрая ще погуби и твореца, и неговото творение. „Колко странно... – възкликва то, когато открива как действа огънят – че една и съща причина може да породи такива противоположни усещания!“³⁴ В единия случай е източник на топлина и живот, в другия – на болка и смърт. Веднъж е огънят на Прометей, носещ светлина на хората, друг път – този на дявола, внасящ мрак в душите им.

³² Цанков, Георги. 1986. „Следи от копитата на дявола“. – Уолпол, Хорас и др. *Готически романи*, прев. Жечка Георгиева и Георги Цанков. София: Народна култура, с. 30.

³³ Пак там.

³⁴ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 109.

На романтическия Прометей обаче може да се гледа и откъм тъмната, отрицателната му страна, тази, клоняща към дявола – заявява М. Николчина в „Митът за Прометей“.³⁵ Ако приемем, че Франкенщайн, или новият Прометей, както самата Мери Шели го нарича, се е въплътил в отрицателния вариант на древногръцкия титан, то Чудовището като рожба на Виктор се явява в известен смисъл и рожба на самия дявол. Нека отново се върнем към „Изгубеният Рай“ на Милтън. Вече споменахме, че в книга VI Сатаната изобретява дяволските си машини, които да бъдат опозиция на ангелската свита на архангелите. Това той извършва през *нощта* преди втората схватка. Да си спомним как започва V глава от „Франкенщайн“ (или разказът на Мери, когато го представя в суров вид пред събеседниците си): „Беше мрачна ноемврийска *нощ*, когато узря плодът на моя труд.“³⁶ Виждаме как и в двата случая актът на сътворяване се извършва през *нощта* – там, където властва дяволът. Дяволското у новия Прометей според позицията на Николчина обаче е обвързано повече с непоетичността, с художествената бездарност на твореца, за която споменахме и в предходната глава. След като един човек се възприема като създател и има претенцията, че е способен да твори, трябва да успее и да го докаже. Именно тук се проваля Виктор въпреки опитите си да докара чертите на своето Чудовище естетически удовлетворителни. „Сатанинската му вина е, че е лош художник“, „че създава живото си същество грозно“ – допълва Николчина³⁷, а последиците от това, както сами виждаме, се оказват фатални и пагубни както за „художника“, така и за „произведението“ му. Ако се придържаме към тезата, че художествената творба отразява вътрешния свят на своя автор с всичките му противоречия и недостатъци (черта особено характерна за епохата на Романтизма), то и Чудовището на практика би трябвало да е отражение на демоничната същност на Франкенщайн, негов огледален образ. Ето с какви думи веднъж то се обръща към своя баща: „...моята външност е уродливо копие на твоята, още по-отвратително заради съществуващата прилика.“³⁸ С това се отваря и голямата тема за двойничеството, тук по линията създател-създание – една от многото посоки, в които този твърде обширен въпрос може да се разглежда. Само че ние няма да се спираме толкова подробно на него за целите на настоящото изследване. По-скоро ще се върнем към проблема за демоничния дух, завладял Франкенщайн, а през него и Създанието му. Ще си позволя за пореден път да направя препратка към Милтън и неговата поема. Там Сатаната е

³⁵ Николчина, 1988. *Митът за Прометей*, с. 44.

³⁶ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 61.

³⁷ Николчина, 1988. *Митът за Прометей*, с. 44-45.

³⁸ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 134.

представен като баща на родилата се от главата му Грях. Бихме могли метафорично да обвържем образа ѝ с този на Виктор и греховната му природа, която става и причина Франкенщайн да се мъчи сред пламъците на собствения си ад. В „Изгубеният Рай“ Грях зачева от Дявола и от утробата ѝ излиза техният син Смърт. Ето къде можем да видим прък образа на Чудовището. Връзката му със Смърт е в няколко посоки. Първо, за родители има дявола и греха (събрани в едно във Франкенщайн); второ, съшито е от телата на мъртъвци; трето, сее смърт безпощадно и четвърто, превръща се във враг на своя създател. „Но той, врагът ми, в мен роден,/ се пръкна и размаха своето копие злокобно/ и гибелно, а аз побягнах и завиках: „Смърт!“³⁹ Такава е реакцията и на Виктор при вида на „демона“, когото е дарил с живот – собствения му „вампир“ и „зъл дух, излязъл от гроба“.

Впрочем злият дух е обладал и двамата вследствие на порочния кръг на отмъщение, в който сами са влезли. Обладаването от своя страна винаги се свързва с някаква намеса отвън. Независимо как решим да я наречем – зъл дух, нечиста сила или демон, нейното присъствие силно личи и при двамата персонажи и им въздейства по неведоми за тях пътища. При Чудовището това са моментите на най-голямо отчаяние, когато болката и огорчението преминават в необузdana ярост и желание за мъст. Тогава разумът му се замъглява, демонът в него се събужда и в пристъп на пълна самозабрава започва да убива безпощадно, докато видът на жертвата му не го изпълни с „чувство на дяволско тържество и възбуда“. Разкажанието и разяждащото чувство на вина след всяко убийство е още едно доказателство за това, че дълбоко в себе си то наистина е добро и че проявите му на жестокост са продиктувани от външни обстоятелства. „Бях роб – признава то на Уолтър накрая, – а не повелител на страсти, които ненавиждах и на които не можех да се противопоставя.“⁴⁰ По същия начин се чувства и Франкенщайн – повече роб, отколкото творец – през времето, в което работи върху Създанието, вманиачен в постигането на целта си. Щом веднъж го е видял живо обаче, у Виктор се надига неописуема омраза, в очите му се появява див блясък и пламват мънии. Демонът, укрит в душата му, не го оставя на мира и много често го довежда дори до лудост. По време на преследването той многократно се чувства като прокълнат от „нечиста сила“, осъдила го да носи вечен ад в сърцето си: „...продължавах да преследвам демона по-скоро като по заповед отгоре, като воден от някаква неосъзната

³⁹ Милтън, Джон. 1981. *Изгубеният Рай*, прев. Александър Шурбанов. София: Народна култура, с. 99-100.

⁴⁰ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 221.

сила, отколкото по собствено страстно желание.⁴¹ Ето че и двамата в крайна сметка *мразят* не по своя воля, а направлявани от нечия невидима ръка. „Не е ли странно да създадеш нещо, което те мрази?“ – пита изкуственото същество Ейва своя създател Нейтън.⁴² А моят въпрос е: не е ли странно да създадеш нещо и веднага след това да го намразиш? Намесилата се ръка тук не е като невидимата ръка на Чудовището, вършещо добрини за семейство Дьо Ласей, а по-скоро е ръката на дявола, сееща омраза и раздор на земята. Дяволското в романа на М. Шели, пак ще повторя, както и в началото на тази част, няма свой образ, то е състояние на духа, което виждаме най-силно изразено при главните герои – съзателят и неговото създание. Това състояние обаче не е перманентно, то идва и си отива сякаш дяволът „влиза“ и „излиза“ от телата на жертвите, които е обладал. Как стои този въпрос в „Пясъчния човек“, ще ни открие следващата част.

Копелиус/Копола

Още в предходната глава споменахме, че образите на адвоката Копелиус и на оптика Копола са преплитачи се и силно обвързани един с друг, а и самият автор в края на новелата разкрива, че те всъщност са две лица на един и същи човек. Това се случва в сцената с „разпарчетосването“ на Олимпия, когато Спаланцани се бори за надмощие над куклата ту с адвоката, ту с оптика. Преди да влезе при тях, Натанаел чува гласовете на професора и *Копелиус*, които се карат. Нахълтвайки вътре, вижда как Спаланцани е сграбчил женската фигура за раменете, докато *Копола* я дърпа за краката. Тук именно изчезва всякакво съмнение (и у Натанаел, и у читателя), че двамата делят една същност. В първа глава вече отбелязахме, че Копола се занимава с черни науки и притежава известни свръхестествени способности, което много лесно може да ни отведе и до непосредствената му връзка с дявола. В сцената, описана по-горе, Спаланцани даже го нарича Сатана; нечовешката сила, с която изтръгва куклата от ръцете на професора също е показателна. Откриваме тази връзка още в началото на текста при тайните алхимични опити (както ги нарича Клара) на Копелиус и бащата на Натанаел. Там адвокатът Сънчо е представен като „грозен призрачен бяс“, като „адско изчадие“, което е в състояние да угаси всяка радост с присъствието си. За сметка на това единствено с присъствието си успява да запали огъня в скритото в стената огнище. Достатъчно е

⁴¹ Пак там, с. 207.

⁴² Ейва и Нейтън са персонажи във филма „Ex Machina“ на английския писател, сценарист и режисьор Алекс Гарланд. Alex Garland. *Ex Machina*. UK: Production Film4, DNA Films, 2015.

само да пристъпи към него и синкавият пламък веднага сам изплезва своя дяволски език (да си спомним и пламъка, който лумва от еликсира за подмладяване на Фауст, даден му по поръка на Мефистофел). По всичко личи, че отвратителният Копелиус е по някакъв неведом начин свързан с дявола. Може би и той, подобно на Фауст, подписва договор с него, за да се сдобие с тайнствени сили. От друга страна, всеки, който влезе в известни отношения с противния адвокат, автоматично влиза в такива и с нечестивия. Пример за това е бащата на Натанаел, когото Копелиус често посещава, с което всява смут в щастието на благочестивото семейство. Важен ми се струва моментът, в който господарят на дома се надвесва над възпламененото от сътрудника му огнище. Точно тогава наблюдаваме и каква трансформация претърпява неговият образ. „Когато старият ми баща се склони над огъня – признава Натанаел в писмото си до Лотар, – изведнъж доби съвсем друг вид. Сякаш някаква жестока трескава болка бе преобразила неговото кротко честно лице в уродлив, отвратителен сатанински образ. Той заприлича на Копелиус.“⁴³ Същият този огън в действителност става и причината за неговата смърт. С обгоряло лице и страшни, разкривени черти откриват мъртвия баща да лежи на пода на своя кабинет. Така той заплаща за връзката си с тъмните сили. Това до известна степен напомня на жертвите на Чудовището от „Франкенщайн“. По подобен начин изглежда и удушената Елизабет, когато Виктор я открива лежаща върху брачното им ложе бездиханна и с изкривено лице. Ето как в крайна сметка един почтен човек може да се окаже в клопката на зъл и коварен дух, който е решил да го използва за постигането на целите си. Сякаш обаче единствен Натанаел с все още непомраченото си детско съзнание е в състояние да прозре сатанинската същност на Копелиус. Неслучайно той обвързва образа му с този на Пясъчния човек, който носи само нещастия и гибел. Той е първият, който се осмелява да го разобличи, промъквайки се тайно в лабораторията. Все пак момчето не успява да опazi прикритието си и е заплашено, че ще му бъдат взети очите. Попада между гнусните пръсти на адвоката, който се държи с него като с кукла, раздърпва ръцете и краката му, изкълчва ставите му, изучавайки „скрития механизъм“, който го движи. „Знае си работата старецът!“ – изсъсква той, щом приключва с анализа си над тялото на човешкото дете.⁴⁴ В споменатия старец в случая можем да търсим тъкмо фигурата на Бог, а в лицето на Копелиус – дявола, който изследва метода, по който Той сътворява. Това е единствената причина, поради която Пясъчния човек се въздържа от желанието си да се сдобие с

⁴³ Хофман, 1987. *Пясъчния човек*, прев. Тодор Берберов, с. 300.

⁴⁴ Пак там, с. 301.

чифт детски очи, идеални за необходимата му цел – очевидно за да приложи наученото години по-късно върху Олимпия.

Но каква всъщност е истинската цел на Копелиус? На пръв поглед той оставя Натанаел и семейството му на мира след злополучните събития, но истината е, че не приключва с момчето дотук. Това, което започва Копелиус, на практика го довършва след време неговият двойник Копола. В началото Натанаел усеща фаталната връзка между двамата, но се оставя да бъде разубеден в предчувствията си от разсъдливата Клара, чиито виждания се доближават по-скоро до идеите на Просвещението. А Копола само това и чака, за да пусне в ход пъкления си замисъл. Неговата истинска цел се оказва злорадото отмъщение (което така отчетливо видяхме да присъства и във „Франкенщайн“). Той трябва да накаже Натанаел, задето още като дете се е осмелил по думите на Николчина да „престъпи забраната“ и да надникне в мрачните му тайни, в „дълбоката романтическа нощ“, където властва именно дяволът.⁴⁵ Подобно на бащата, който заплаща с живота си, и синът трябва да заплати – само че с очите си. Но преди това го виждаме да плаща първо с нещо друго – с душевния си мир, който Копелиус започва да смущава още от най-ранно детство. Впоследствие адвокатът прехвърля тази задача на оптика, чиято поява подновява вътрешните терзания на младежа. У последния настъпва пълна промяна – става мрачен и унесен, постоянно го преследват съновидения и предчувствия. Дори съчинява злокобна поема, предсказваща, че Копелиус ще се намеси в живота им с Клара и ще смути „любовното им щастие“ в момента, в който се венчаят. Това само по себе си много напомня на сцената от „Франкенщайн“, където Чудовището заплашва Виктор с думите: „Ще бъда с теб през брачната ти нощ!“⁴⁶ Тук Натанаел отново много правилно предусеща, че дяволската сила има пръст и в тази работа. Когато четете стихотворението си има чувството, че не самият той, а нечий друг ужасяващ глас произнася думите. Отделно в изказванията си за изкуството и науката споделя, че е погрешно да смятаме, че вдъхновението идва от нас самите, и че по-скоро то се ражда под въздействието на някакво внушение отвън. В този смисъл бихме могли да приемем тази поема като написана не *от*, а *за* Натанаел, като заплаха предупреждение за онова, което го очаква. И действително в края без малко да стане причина за смъртта на любимата си Клара, както Франкенщайн спомага за тази на Елизабет. Въпреки че разсъжденията на Клара се основават главно на здравия разум и не допускат мисълта за враждебна външна намеса в живота на човек без неговото

⁴⁵ Николчина, 2022. *Бог с машина*, с. 103-104.

⁴⁶ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 172.

изрично позволение, в думите ѝ все пак може да се открие доза истина. Те дори се оказват пророчески по отношение на тъмната сила, която приема „собствения ни образ, за да стане нашето Аз“ и така ни увлича „в опасен гибелен път, на който иначе никога не бихме стъпили.“⁴⁷ Натанаел поема по този път, тласкан от същата тази тъмна сила в душата си, която незнайно как го кара да смесва образи и явления от действителността. По същия начин, подразнен от Кларините разсъждения, в пристъп на лудост нарича годеницата си „бездушен, проклет автомат“, а по-късно при срещата си с дървената кукла Олимпия открива у последната черти на ангелска и небесна красота. Нека да видим обаче как се случва тази размяна на образи и при какви обстоятелства бихме могли да я проследим.

Тук ключова ще бъде втората среща на Натанаел с продавача на барометри Копола – същият Копелиус от миналото на момчето, само че представящ се за италиански търговец. След като първият му опит да предложи стоката си на студента се оказва неуспешен, той (подобно на злата мащеха на Снежанка, предрешена като старица⁴⁸) се явява отново, този път с различна стока. Това, което успява да продаде на наивния младеж, е малък далекоглед, който вместо да *увеличава* обектите, ги *преувеличава*, така че да изкриви представите на онзи, който гледа през него. И ето че втората част от пъкления план на Копола (след поемата предупреждение) е изпълнена. Първото нещо, което Натанаел вижда през стъклата на далекогледа, когато го изпробва, е вдървената дъщеря на Спаланцани, седяща както винаги на масичката си до прозореца. Но какво е учудването му, когато този път вместо безжизнена женска фигура пред зора му се открива образа на прелестна девойка с очарователно лице. „Съживяването“ на допреди това „мъртвата“ за Натанаел Олимпия се осъществява тъкмо с помощта на магическия далекоглед на Копола. Вместо оптически уред студентът си купува чифт нови очи, с които да погледне по друг начин на „бездушния автомат“ и да види в него истинско момиче, в което на момента да се влюби⁴⁹. За сметка на това, сякаш жертва на любовна магия, съвсем забравя за годеницата си Клара, към която става напълно равнодушен.⁵⁰ Мисълта, че е платил твърде скъпо на оптика за

⁴⁷ Хофман, 1987. *Пясъчния човек*, прев. Тодор Берберов, с. 305.

⁴⁸ Като автор на множество приказки, за Е. Т. А. Хофман е характерно да включва редица приказни мотиви и в произведенията си за възрастни. „Пясъчния човек“ не прави изключение. Неслучайно именно неговите текстове са вдъхновили по-късни автори за техните приказни, а и музикални сюжети. Мотиви конкретно от „Пясъчния човек“ бихме могли да открием в „Снежната кралица“ на Х. К. Андерсен, както и в балетите „Лебедово езеро“ на П. И. Чайковски и „Копелия“ на Л. Делиб, които от своя страна впоследствие вдъхновяват и други автори на приказки.

⁴⁹ Вероятно тъкмо от тази сцена е взет мотивът, който стои в основата на балета на Делиб.

⁵⁰ Както при Андерсен Кай забравя за Герда под въздействието на омагьосаните стъклъца, попаднали в сърцето и окоето му, пречупвайки и изкривявайки неговия взор. По същия начин в „Лебедово езеро“

този малък далекоглед, не спира да тревожи Натанаел, и с право. В крайна сметка сделката се оказва неизгодна – освен трите дуката, с които плаща, в разменна монета се превръщат и собствените му очи, в замяна на които получава новите, слепи за всичко друго освен за *неземната* красота на Олимпия. Всичко това се потвърждава от факта, че в продължение на три дена след злополучната размяна домът на Спаланцани е напълно запечатан – завесите са дръпнати и дори пред самите прозорци са спуснати покривала; ничий поглед не е в състояние да проникне в „съдбоносната стая“, където обикновено прекарва времето си дъщерята на професора. Вероятно тъкмо през тези три дена се случват довършителните дейности по автомата. Очите, които оптикът „открадва“ от Натанаел, са предназначени не за някого друго, а точно за Олимпия – те са, които ще задвижат кукленския ѝ механизъм и ще ѝ „вдъхнат“ живот. Те са последната част, от която се нуждаят двамата създатели, за да завършат творението си. Спаланцани, за да доведе до край дългогодишния си труд, а Копола – за да получи материализирано оръдие срещу набелязаната си цел. Докато единият открива в Олимпия така желаната дъщеря и начин да блесне, като я покаже в обществото, другият вижда в нея машина за убиване. Ако си спомним думите на Хофман, които слага в устата на Лудвиг от неговата по-ранна новела „Автоматите“, ще разберем, че все пак „куклата е само формата за предаване на посланията.“⁵¹ Очевидно на дяволския Копелиус/Копола не му е достатъчно да притежава очите на клетия Натанаел, за да ги вложи в автомата – той иска те да станат причина за собствената му гибел. Ето защо избира точно неговите очи, а не нечий други или от всички онези, които вече притежава. Тъй като в цялата купчина с очила, които търговецът изсипва пред студента, преди той да се спре на далекогледа, всъщност са скрити безброй други чифтове човешки очи, вероятно откраднати по същия коварен начин. Не без основание Натанаел изпитва див ужас при вида им, премигващи и подскачащи, вперени направо в него. Сякаш искат да му подскажат, че много скоро така ще го гледат и собствените му очи посредством фигурата на Олимпия, която ще се превърне в негово огледало (ключов момент тук е когато Натанаел си мисли, че бляскавите очи на Олимпия го поглеждат от бистрия поток, но на практика това е само неговото отражение във водата). Така, както куклата се подчинява на ръката, дърпаща конците ѝ, така и човекът ще се окаже неспособен да се противопостави на

принцът бива заслепен от магията на бащата на Одилия, в която започва да вижда образа на любимата си Одета.

⁵¹ Хофман, Е. Т. А. 1987. „Автоматите“ – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*. Т. 2, прев. Красимира Михайлова, София: Народна култура, с. 115.

непреодолимата сила, която го контролира.⁵² В този смисъл двамата се оказват двойници, също като Хомункулуса и Мефистофел и Чудовището и Виктор. Вече споменахме, че във „Фауст“ и във „Франкенщайн“ двойничеството е по линията създател-създание, която може да се открие и тук, стига да приемем Натанаел като част от създателите на Олимпия (в предната, а и в настоящата глава коментирахме доста обстойно неговия дан за сътворяването на изкуственото същество).

И ето че в крайна сметка в борбата за надмощие над автомата между професора и оптика, за която споменахме още в началото на тази част от работата, побеждава демоничната сила. Копола помага на Спаланцани единствено за да получи в лицето на дъщеря му/им машина, готова да изпълнява безусловно повелите му. За задачата, с която я натоварва обаче, не са ѝ нужни нито оръжия, нито пък, да речем, страховита външност. Нужно ѝ е нещо повече, което ѝ набавят тъкмо очите на Натанаел – става дума за душата, с която успява да го обладее и така да го доведе до неговата смърт. Така дяволът избира възможно най-жестокия начин, по който да погуби младежа – чрез любов. И то към същество, което е най-малко способно на подобни чувства – към автомата. Повече за мотива „любов с автомат“ говори Миглена Николчина в книгата си „Бог с машина“, където съпоставяйки „Пясъчния човек“ на Хофман и „Маска“ на Станислав Лем, описва подробно етапите, през които минава влюбеният мъж, преди да бъде унищожен заради това, че е допуснал да се влюби в красива жена, оказала се впоследствие машина.⁵³ Това, че пъкленият замисъл на Копола успява, разбираме от думите на самата Олимпия, през които проличава и сатанинската ѝ същност. В отговор на многобройните обяснения в любов от страна на студента я чуваме да произнеса единствено лаконичното „Ах-ах!“. Обърнати огледално (понеже Олимпия е огледален образ на Натанаел), тези нейни слова биха изглеждали като „!ха-хА“, което не може да бъде друго освен демоничният смях на Копола, излизащ през устата на неговото създание. Така той се надсмива над жертвата си, предусещайки нейното пълно падение.

Ако отново се върнем към спора между Спаланцани и Копола, в който казахме, че надмощие взима тъмната сила, ще ни стане ясно и още едно обстоятелство, довело до гибелта на Натанаел. Въпреки че оптикът привидно побеждава, отнасяйки със себе си дървеното тяло на куклата, у професора остава по-важното – очите. В пристъп на гняв заради това, че са отнели труда на живота му, той взема кървавите очи от пода и ги

⁵² Въпросът за марионетъчната същност на бюргерското общество у Хофман е многократно коментиран, така че няма да го разглеждаме по-подробно в настоящото изследване.

⁵³ Николчина, 2022. *Бог с машина*, с. 379-388.

хвърля върху гърдите на младежа и така на практика му ги връща. Натанаел от своя страна започва да вилнее, изпаднал в безумен транс, който впоследствие го довежда до лудницата. След като се събужда от припадъка си, на пръв поглед всичко вече изглежда наред и нещата лека-полека се връщат по старому, даже най-сетне се решава да се ожени за Клара. Точно в момента на най-голямо щастие обаче грозното пророчество от поемата му се сбъдва. Понечвайки да види един „странен сив храсталак“, приближаващ се към него и Клара (това не може да бъде друг освен Копелиус), той бръква в джоба си като по команда и оттам изважда омагьосания далекоглед. Веднъж погледнал отново през него, всичко започва отначало – обладаването, последвалата лудост, изкривяването на представите. Дяволската сила на пре-увеличителното стъкло отново прави така, че Натанаел да размени образите на куклата Олимпия и на любимата си Клара, наричайки последната „дървена кукличка“, миг преди да я провеси през перилата на високата кула. За щастие, брат ѝ Лотар успява навреме да я отърве от заплашващата я смърт. Само че няма кой да отърве Натанаел, останал да беснее в пристъпа си на лудост на върха на високата кула. Единствено Копелиус със зловеща усмивка го чака долу, където само след миг младежът се озовава с разбития си върху площада череп. Едва сега той може завинаги да вземе със себе си Натанаеловите очи, които да занесе за храна на своите малки на Луната.

* * *

След като разгледахме подробно и трите текста и как образът на дявола функционира във всеки от тях, се убедихме, че създателите на изкуствените същества и в трите случая са повече от един. Във „Фауст“ Мефистофел решава да предложи непоисканата си помощ на Вагнер, който в крайна сметка не разбира за неговата намеса в творческия акт. Във „Франкенщайн“ самият Виктор се превръща във възплъщение на демоничния дух, който го е обладал, а впоследствие вселил се и в Чудовището. „Пясъчния човек“ пък изобилства от създатели, като започнем от Копелиус и Натанаеловия баща и стигнем до Спаланцани (бащата и професорът вече напълно съзнателно влизат във връзка с тъмната сила), отново Копелиус, превъплътен вече в Копола, и до известна степен нищо неподозиращия Натанаел. Ако приемем създателите на изкуствените същества за техни бащи, следователно и на трите места бихме могли да се сблъскаме с мотива за двойното бащинство, който откриваме в „бракосъчетанието“ между учения и дявола. „Мъжката двойка създатели“ – така Николчина нарича този

феномен в „Бог с машина“, където отбелязва, че той води началото си тъкмо от Хофман⁵⁴; всъщност можем да срещнем още във „Фауст“ в лабораторията на Вагнер и Мефистофел.⁵⁵ Работейки заедно в направата на изкуствените същества, бащите си помагат взаимно – единият дава това, което не достига на другия, и обратното. Както видяхме, най-големият проблем в лабораториите е свързан със самото оживотворяване. За него помага дяволът, запалвайки искрата на живота в безжизнената материя. Той идва, за да замести фигурата на Бог, но тази задача се оказва твърде тежка за неговите плещи. Това личи в несъвършенството на творенията, които по един или друг начин също са изтласкани от повествованието (буквално умират), подобно на първоначалните си създатели – бащите учени. Хомункулусът разбива стъклената си колба в морската пяна, Чудовището се самоизгаря в отдалеченото пространство на ледниците (и двамата го правят по собствено желание), а Олимпия бива разглобена на парчета от онези, които властват над нея. Освен за да влезе в ролята на демиург, дяволът идва и по още една причина – да замести фигурата на жената/майка, липсваща, както се вижда, и в трите акта на сътворяване. В следващата глава ще отделим специално място именно за нейния образ и за това какви са последиците от отсъствието ѝ.

Трета глава

ЗНАНИЕТО VS. ЛЮБОВТА

⁵⁴ Николчина, 2022. *Бог с машина*, с. 471.

⁵⁵ Вярно е, че втората част на „Фауст“ излиза години след Хофмановата новела, но за сметка на това знаем, че замисълът ѝ е много по-стар. Самият Гьоте споделя в свой разговор с Екерман от 1829 г. (в който обсъждат тъкмо началото на втора част от трагедията, където се появява образът на Хомункулуса), че мисли върху нея от цели петдесет години и че изобретяването ѝ е „наистина толкова старо“, колкото той казва. Вж. Екерман, 1966. *Разговори с Гьоте*, прев. Д. Осинин и П. Николова, с. 343.

Ако отново се върнем към създателите, или както още ги нарекохме – бащите на изкуствените същества, ще забележим изобилието от мъжка енергия, която изпълва пространството и на трите лаборатории в разглежданите текстове. Всички персонажи – като започнем от Вагнер, продължим с Франкенщайн и стигнем до Спаланцани, плюс Натанаел и баща му – действително са от мъжки пол. Дяволът като „втори баща“ (в лицето на Мефистофел, Копелиус/Копола и демоничния дух, отражение на Виктор) също е представен в мъжки облик. Следователно лабораторията се превръща в изцяло мъжко пространство⁵⁶, където не е допусната нито една жена. Това всъщност е пряко следствие от амбицията на учения за надмогване на природния закон чрез съответното изобретение. Да си припомним Вагнер, който се стреми да преодолее традиционния органичен метод за създаване на живот, заменяйки го с научния (което на практика правят и останалите учени). Само по себе си това изключва каквото и да е участие на жената в творческия акт, като в същото време противоречи и на божии повели. Следователно между двете съществува особена връзка, която не бива да пренебрегваме. Отхвърляйки помощта на Бог и недопускайки жената там, където и двамата по право принадлежат, мъжът извършва грях в няколко посоки. В единия случай това е желанието му да даде начало на нов вид, отъждествявайки се с Твореца – тук грехът е спрямо Бог. На следващо място е „мъжкият научен хюбрис“ и амбицията му „да замени женската родилна сила“, както го формулира М. Николчина в „Бог с машина“ – тук пък грехът е спрямо жената/майка. И последно, но ни най-малко по важност, е прегрешението спрямо творението, спрямо детето, останало без майка.

Първия грях на учения мъж, какъвто е и първородният грях на човека, устремил се към божие познание, коментирахме обстойно още в първа глава на нашето изследване, така че няма да се спираме отделно на него и тук. На другите два обаче ще обърнем особено внимание. Що се отнася до греха към жената/майка, той е обвързан, както вече казахме, с изтласкването ѝ от мъжката лаборатория и съответно от съзидателния процес. В резултат т.нар. мъжко пространство „ражда“ в повечето случаи мъжки рожби – и Чудовището, и Хомункулусът са от мъжки пол. Единствено Олимпия е направена като жена, но у нея няма нито следа от каквато и да било женственост – тя е безжизнена и вдървена, ръцете и устните ѝ са леденостудени, не даряват с присъщата тъкмо за жените топлина. Още повече че е създадена и като отражение на един мъж,

⁵⁶ Тази идея застъпва и румънският изследовател Никулай Геран в работата си върху „Франкенщайн“ на Мери Шели и „Р. У. Р.“ на Карел Чапек. Вж. Gheran, Niculae. 2014. „Relating Romantic Monsters to Dystopian Robots. Mary Shelley's *Frankenstein* and Carel Čapek's *Rossum's Universal Robots*“. *Ciatele Echinox*, 2014, Vol. 26, 253.

като огледален образ на Натанаел. От тук стигаме до заключението, че Олимпия е повече носител на мъжка, отколкото на женска енергия. Подобно на другите две изкуствени същества, и тя е родена от главата на баща си, „но не като божествена Атина, а като конструктор – машина, пръкнала се от мъжки ум като негов артефакт... като инструмент на волята на властващия *pater*“, както отбелязва Чавдар Парушев относно героинята от „Маска“ на Лем в работата си, където изследва литературно-теоретичната двойка Лем – Николчина.⁵⁷ Това, което Парушев отнася към машината от „Маска“ в конкретния цитат, мисля, би могло да се приеме с пълна сила и за Хофмановия автомат. И в двата случая виждаме един пародиен образ на родилата се от главата на Зевс Атина, в който няма нищо божествено. За сметка на това този образ по-скоро напомня за Грях от „Изгубеният рай“, родила се по същия начин, само че от главата на Сатаната.

Като резултат от отстраняването на жената при създаването на изкуствените същества виждаме как утробата на майката в крайна сметка бива заместена от главата на бащата. Там плодът обаче „зрее“ много по-бавно – на Вагнер, Виктор и Спаланцани са им нужни години, за да доведат на бял свят творенията си, докато майката носи детето едва девет месеца. Ако за науката в днешно време вероятно са постижими всякакъв вид интервенции, то за науката в епохата на Романтизма е доста по-трудно „да отнеме от майката процеса на вътреутробното развитие“ – тази теза от началото на 1980-те принадлежи на Юлия Кръстева („Майчинството според Джовани Белини“)⁵⁸. Ето защо и самите създания се раждат до известна степен „недоразвити“ – всяко страда от някаква липса (несъвършенствата им описахме по отделно в първа глава). Въпреки всичко това учените не се спират пред нищо в стремежа си да покорят природата, като се разровят в нейните дълбоки тайни. В този смисъл грехът към жената е своего рода и грях към природата – потискането на едната е еквивалентно на подчиняването на другата. В основата на това според Никулай Геран стои идеята за „символичната близост между мъжествеността и разума/науката, от една страна, и женствеността и ирационалността/природата – от друга“.⁵⁹ Освен с посочените от Геран явления женското начало, ако приемем теорията за архетипите на Юнг, се обвързва и със самата душа на индивида, или с т.нар. анима – това е женският архетип (мъжкото начало – архетипът анимус, от своя страна е свързано с духа). Следователно липсата на жена се

⁵⁷ Парушев, Чавдар. 2016. „Една литературно-теоретична двойка: Станислав Лем и Миглена Николчина“. – *Литературен вестник*, 2016, № 39, 10.

⁵⁸ Kristeva, Julia. "Motherhood According to Giovanni Bellini" *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Tr. T. Gora, A. Jardine, and R. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, 441; превод М. Николчина.

⁵⁹ Gheran, Niculae. 2014. "Relating Romantic Monsters to Dystopian Robots", p. 253.

равнява също и на липса на душа. Ето защо най-голямото предизвикателство пред мъжете учени се оказва именно „добавянето“ на душата. Дяволът идва да замести жената в това отношение, както е дошъл да замести и Бог, но и в двата случая има едно нещо, което не му достига. И на двете места това е любовта – от едната страна е божествената любов, а от другата – любовта между мъжа и жената в тяхната връзка, когато създават живот. Такава връзка отсъства и в трите произведения, които разглеждаме, и тя, може да се каже, е умишлено пренебрегната. За сметка на това в култ е издигнато научното знание – в центъра виждаме да стои единствено мъжът, който е отказал помощта на жената, мислейки се за самодостатъчен. Така през фигурите на двамата се оформя своеобразна опозиция освен между двата биологични пола, но и между науката и природата, знанието и любовта. Мъжът „знае, но не обича“ – заявява М. Николчина във връзка с образа на Виктор Франкенщайн.⁶⁰ Жената обича, но (не знае, че) отсъства – бихме могли да добавим ние. Освен в процеса на създаване нейната липса е особено осезаема и в живота на вече *направеното* дете. Бащата от своя страна участва в създаването, но от момента на „раждането“ нататък по една или друга причина не присъства (толкова осезаемо) в живота на творението си – ето го и греха към детето. Също така той дори не се интересува от пътя, по който то ще поеме след това, както и от по-нататъшното му развитие. Ето защо се получава така, че освен от „биологична“ майка създанията са лишени и от присъствието на бащата. Така те се превръщат в своеобразни сираци без никакви близки и без каквато и да е любов, отправена към самите тях. Нека обаче проследим как празнотата, оставена конкретно от майката, но за която е отговорен бащата (в което се изразява неговият грях към творението му), се отразява на бъдещото развитие на всяко от създанията.

Олимпия

В настоящата глава смятам леко да се отклоним от реда на разглеждане на произведенията, който спазвахме в предходните две глави. Вместо да започнем от „Фауст“, да продължим с „Франкенщайн“ и да завършим с „Пясъчния човек“, ще направим точно обратното, като ги разгледаме в обрнат ред. Реших да започна с

⁶⁰ Николчина, 1988. *Митът за Прометей*, с. 101.

Хофмановата Олимпия, тъй като при нея последиците от липсата на майчина фигура не са чак толкова пагубни, колкото се оказват при другите две изкуствени същества. В нейния случай това, че е лишена от майка, я оставя, както вече споменахме, и без душа – следователно тя не е способна да изпитва никакви чувства. В същото време виждаме, че не разполага и със свой разсъдък – над него властва Спаланцани, докато „душата“ бива управлявана от Копола. Отсъствието на собствена воля у дървения автомат, проличаващо през липсата на разум и чувства, всъщност прави куклата безразлична към сполетелите я обстоятелства. Тя е просто една машина, създадена да изпълнява задачи, която не е научена на взаимни чувства и не знае какво е любов, за разлика от Хомункулуса и Чудовището. Човекът от стъкленницата по начало се ражда научен – притежава цялото знание за света, включително и за любовта. Чудовището не получава любов от Виктор, но пък се запознава с нея благодарение на семейство Дьо Ласей, наблюдавайки техните взаимоотношения. Олимпия от своя страна не е способна нито да дава, нито да получава любов. Чувството, което тя предизвиква у Натанаел, на практика не идва от дълбините на нейната душа (защото няма такава), а е продиктувано от омагьосания далекоглед на Копола и неговите преувеличителни стъкла. Защо обаче казахме, че последиците за нея не са толкова пагубни, колкото за останалите? Истината е, че за една кукла това дали има майка, или не, няма никакво значение. Не я виждаме и да страда от липсата на бащино внимание. Дори мисля, че няма нищо против решението на родителите си да я разглобят – всъщност никой не ѝ оставя избор. В крайна сметка Олимпия не може нито да *се замисли* и вследствие на това да *осъзнае*, че няма майка, нито пък да *почувства* нейното отсъствие. И ето че въпросът за липсата на майката тук по-скоро е въпрос за липсата на женското/женственото у автомата, което е липса и на анима, и на любов. Олимпия е бездушна и не може да обича, именно защото всички около нея също са бездушни и не умеят да се обичат истински. Бидейки огледален образ на Натанаел, тя се превръща в отражение и на обществото, от което той самият е част (същото видяхме и при Франкенщайн и Чудовището). Това е общество на филистери, на хора, механизирали своята душевност за сметка на това, което е социално приемливо. „Нима Олимпия би могла да играе ролята на възпитана госпожица, ако ролевото поведение на една „млада дама“ не е автоматизирано от светските канони?“ – запитва Красимира Михайлова, един от редакторите на втория том с избрани творби на Хофман.⁶¹ Тъкмо това обездушаване и обезчовечаване, което

⁶¹ Михайлова, Красимира. 1987. „Пророчества край люлката на модерния век“. – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*, прев. Лилия Големинова и др. София: Народна култура, с. 577.

кара хората да заприличват все повече на курдисани машини, провокира автора през литературата да потърси отговори на наболели за съвременното му въпроси. Тези проблеми се оказват още по-актуални и днес, което до известна степен подтиква съзнателния читател да се заслуша в разтревожения пророчески глас на Ернст Хофман.

Чудовището

Като всяко изоставено дете, и Чудовището в даден момент от своето съзряване започва да си задава въпроси, свързани с неговия произход. „А къде са моите приятели и роднини?... Кой съм аз?“ – пита се то, докато се запознава с устройството на света и различните социални роли, които хората заемат в него.⁶² Колкото повече въпроси си задава обаче, с толкова по-голяма болка открива, че в „детството“ му не е имало нито баща, който да следи израстването му и да се радва на усмивката му, нито майка, която да го дарява с ласки и усмивки и да посвети целия си живот на грижи за него. Ако бащата е наличен поне физически и „детето“ е в състояние да предприеме „акция“ за неговото издирване, то майката отсъства във всички отношения. Създанието никога не я е виждало, не може, подобно на малкия Уилям, да носи нейния портрет около врата си – първо, защото тя няма собствен образ, и второ, защото на практика никога не е съществувала. Това обяснява жестокостта, с която Чудовището посяга към врата на Уилям да го удуши, където именно се намира ликът на неговата майка Каролин, както и решението му да опропасти живота на Жюстин (чиято благодетелка е същата Каролин), слагайки в джоба на престилката ѝ злополучния портрет. Ако се върнем към идеята за обвързаността на мъжкото начало с разума/науката и на женското с чувството/природата, то бихме разбрали възторга на Чудовището от красотата на природата и успокоението, което тя му донася. Тя го приласкава така, както не го е приласкавала неговата (несъществуваща) майка, храни го и го пои от плодородните си недра. В тези недра Виктор/ученият е проникнал без позволение – насилвайки Майката Природа, той възпроизвежда дете с „увредена“ външност, обречено завинаги да страда заради прегрешението на своя баща. Но бедата не се крие само в обстоятелството, че бащата е създал детето си уродливо, ами и в това, че не му е дал обичта и грижите, които по право му се полагат, както и че го е лишил от тези, които майката би му дала. Както обикновено се случва, човек желае най-силно това, което не притежава. Такъв е случаят и с Чудовището – ето защо най-много от всичко копнее точно за любов. Като

⁶² Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 124-125.

проекция на любовта към липсващата майка в крайна сметка се явява любовта към липсващата спътница. Това е и причината то да поиска от създателя си своята „Ева на чудовищата“, която единствена да го обича такава, каквото е, защото тя ще бъде също толкова уродлива, колкото него. Именно тя ще го дари с топлината и ласките, с които не го е дарила майка му, когато е трябвало, тя ще запълни липсата на женско присъствие в неговия живот. Такова е желанието на Чудовището, обезщетението, което иска от баща си за нанесените телесни, а и душевни щети. Виктор обещава, но впоследствие се отмята от думата си. За пореден път се отнася безотговорно към съществото, което е дарил с живот, мислейки си, че постъпва отговорно към цялото човечество, като отказва на творението си възможността да създаде свое потомство. Може би се страхува да не би и новата чудовищна Ева да тласне своя Адам към извършването на нов грях, който да доведе до повторното падение на всички хора. Но онова, което Франкенщайн не осъзнава, е, че вината е единствено и само негова и че обстоятелството, което го е провокирало да стигне дотам, е свързано отново с жена. Тук обаче не става дума за приятелката, любимата, сестрата, а за жената, която го е отгледала – неговата майка. Искане ми се само да уточним, че в никакъв случай не бихме могли да твърдим, че майката на Виктор пряко и съзнателно го е подтикнала да сложи грях на душата си, създавайки Чудовището. В действителност всички неволи, които той преживява, водят началото си тъкмо от нейната загуба. Смъртта на Каролин Франкенщайн е първата от всички беди, които сполитат злощастното семейство. В това злополучно събитие синът много правилно още тогава прозира поличбата за бъдещите си неволи. Това е и първата смърт, с която момчето се среща в живота си, и от този момент нататък като че ли започва съвсем съзнателно да търси срещи със смъртта, дисектирайки различни мъртви тела. Липсата на майката е толкова осезаема, че на сина не му остава нищо друго, освен да се опита по някакъв начин да я запълни. И ето че да запали нов живот в неодушевена материя, се оказва „най-доброто“, което успява да измисли. Опиянен от първоначалния си успех, Виктор закопнява за още по-голям. „Започна ли веднъж да съживявам мъртвата материя – замисля се той, – [...] ще бъде само въпрос на време [...], преди да съм в състояние да възвръщам живота там, където смъртта очевидно е започнала да разлага тялото.“⁶³ На пръв поглед това изглежда като амбициозна мечта някой ден успехът му да бъде от полза на човешкия род. Но не личи ли всъщност в тези негови разсъждения именно несъзнаваното му желание да върне към живота любимата си майка? Нещастията, които го сполитат по-късно обаче, не му позволяват да се върне

⁶³ Пак там, с. 58.

към тази първоначална идея. Иначе би могъл да съживи и останалите си умъртвени близки, но в края най-сетне разбира, че няма това право, че достатъчно се е намесил там, където не е трябвало. Осъзнал е греха си към човечеството, но не и този към собственото си творение. Което ни връща отново там, откъдето тръгнахме – при проблема за греховната природа на твореца. Чудовището страда от липсата на майка заради създателя си, както преди това баща му е страдал заради своя създател – автора на романа Мери Шели. Тъкмо тя първа лишава творението си от майчино присъствие, оставяйки в живота му празнота, която то да запълни по най-пагубния за него начин.

Хомункулусът

За разлика от Чудовището на Франкенщайн, малкият човек от стъклената не се нуждае от вниманието и грижите на създателя си – както вече няколко пъти споменахме, той сам се отделя от своя баща и се отправя в търсене на собствения си път. В този смисъл не бихме могли да го причислим така категорично към „изоставените деца“ или „сирачите“, въпреки че и той като останалите същества си няма майка. По-скоро Хомункулусът съзрява прекалено бързо и също толкова скоро разбира грешката, която са допуснали Вагнер и Мефистофел, когато са го създавали – че са го лишили от любов. Осъзнавайки несъвършенството си в следствие на тази тяхна грешка (притежава дух, но не и тяло), той се опитва да го „поправи“, като главна негова цел става това „да се роди докрай“. Единият баща – Вагнер, го замисля, другият баща – Мефистофел, му помага да просъществува, но не се намира майка, която до го роди, да облече духа му в тяло. Още в самото начало Хомункулусът разбира, че не може да получи помощ от Вагнер. „Срам ме е, задето/ за някои неща от битието/ ответ не зная... Например как така душа и тяло/ живеят със години като цяло, споени сякаш във съюз свещен“ – признава сам ученият.⁶⁴ Ето защо творението му го изоставя. За сметка на това решава да тръгне с втория си баща, у когото чувства „на живота познавача“, и с Фауст, на когото иска да помогне да се излекува от споходилата го любовна „болест“ по Елена. Така тримата се понасят към класическите дни на Древна Гърция, където точно в този момент се устройва Класическата Валпургиева нощ. Хомункулусът се превръща във водач и на двамата си спътници (като по-различен образ, влизащ в границите на фантастичното и магичното, тъкмо той е избран да ги направлява), тъй като Фауст е в безсъзнание, а Мефистофел „нищо не вижда“. Тази негова „слепота“ се дължи на факта,

⁶⁴ Гьоте, 2001. *Фауст*, прев. В. Петров, с. 329.

че той функционира като Сатана в средновековния Северозапад – следователно не се вписва особено в света на Античността (неговата Валпургиева нощ се случва на връх Брокен и е свързана с различни традиции). Познанията му в този свят се оказват недостатъчни и това провокира Хомункулуса да се отдели и от него. Лутайки се с цел да се освободи от стъкления си затвор, той попада на двамата философи Анаксагор и Талес, които водят спор: Анаксагор смята, че светът произлиза от огъня, докато Талес е на мнение, че всичко води началото си от водата. В тях двамата блуждаещото пламъче вижда начин да открие как да се роди докрай. Талес го отвежда на морското празненство, където Нерей и всички останали очакват появата на nereидите, и особено на най-красивата от тях – Галатея. Там Хомункулусът се запознава с морския бог Протей, който му предлага тъкмо морето като изходна точка за неговото преобразяване заради целебната му и животопораждаща сила. Съзирайки Галатея, човекът от колбата на мига се прехласва по нейната неземна красота – тя идва като представителка на Афродита, възседнала точно нейната мида. Това му помага да прозре, че наистина морето е мястото, където би намерил удовлетворение от съществуването си (нереидата е представена като възплъщение на спокойното и блестящо море). В този момент той променя посоката на своя устрем, решавайки, че вече не иска да бъде завършен човек (да се сдобива с тяло), а да се слее с това, което е тя. В своя мощен порив той разбива колбата си в нейната черупка и разтваряйки се в морската пяна около нея, достига до своето освобождение. На пръв поглед бихме казали, че това е краят му, че умира, жертвайки себе си в името на вечната красота и любов, с които за първи път се среща в образа на жената. Само че той сякаш не умира, а по-скоро преминава към една нова по-висша форма на живот, претърпявайки своята метаморфоза, воден не от кого да е, ами тъкмо от Протей (бога на преобразяванията). Целият този процес би могъл да се възприеме и като форма на оргазмичен акт от страна на Хомункулуса при съвкуплението му с Галатея. Избухвайки и изливайки се навън, той влива своята плодovита жизнена сила в заобикалящата я морска пяна и така се зачева нов живот, от който ще се прероди и самият той. При сблъсъка между двамата се срещат две противоположни стихии – огън и вода, но огънят на Хомункулуса не угасва в морската вода, напротив – двете се сливат в едно в прослава на самия живот. Все пак можем да предположим, че освобождавайки се от колбата си, духът всъщност се сдобива с тяло, но това някак се губи на фона на общата картина. Основание за това твърдение можем да търсим в следната реплика:

*Как бляска морето от тоз огън вълшебен,
как с искри се блъскат буйно гребен о гребен,
как светят отвътре – като свещи – **телата**
как греят, искрят и пламтят в тъмнината!*⁶⁵

Отказвайки се от първоначалната си цел в името на нещо по-възвишено, Хомункулусът всъщност я постига – блуждаещият му дух намира покой и вече е готов да се разтвори в необятното морско пространство. И ето че двете цели: първоначалната – да се сдобие с тяло, и последвалата – да се слее с женската красота и любов, на практика се събират в една обща посока. Той се отправя на път, за да довърши започнатото от бащите му, „да си намери майка“, която да го роди докрай, но вместо това открива любима – красива и любяща, каквато е трябвало да бъде неговата несъществуваща създателка. Така сдобивайки се с жена, Хомункулусът се сдобива и с майка – плодът на тяхната връзка се оказва самият той. Единственият, който успява да преодолее своето несъвършенство и да се роди повторно посредством силата на женската красота и любов. Това се оказва възможно само за него (от всички изкуствени същества, които разглеждаме), тъй като той единствен съумява да се „докосне“ до вечната женственост в нейната пълнота и да почерпи от нея жизнената енергия, на която тя самата е извор. Такова е на практика и отношението на Гьоте към женското начало, което личи силно не само в тази сцена, но и въобще в цялата трагедия – а именно, че тъкмо от жената/майката започва всичко в света, че на нея се дължи „всичко, което получава на земята живот чрез зараждане“⁶⁶. Ето защо поетът ѝ отрежда такова значимо място в творбата си, като доближава образа ѝ до този на Бога Творец и така придава и на нея статут на творящо божество.

Заклучение

След като прочетохме отблизо и трите текста в посоките, които ни интересуват, успяхме да открием несъвършенствата на всяко от изкуствените същества, както и причините за тяхното наличие. Видяхме как те са следствие от няколко различни фактора, които обаче имат и нещо общо помежду си – всички са обвързани с произхода

⁶⁵ Пак там, с. 399.

⁶⁶ Екерман, 1966. *Разговори с Гьоте*, прев. Д. Осинин и П. Николова, с. 350.

на създанията. На първо място, най-очевидният от тях е несъвършенството на самият създател – ученият мъж, имащ амбицията да покори природата и така да придобие демиургична същност, в което, както стана ясно, се проваля. На следващо място стои несъвършенството, с което дяволът – другият участник в сътворяването, върши своята част от работата по творенията. И той обаче, подобно на учения, не е в състояние да постигне пълнота в творческия процес. И в двата случая липсва жената/майката (обвързана с божественото) и нейната утроба, която да износи и да „завърши“ изцяло плода, роден в главата на мъжа – което може би е и най-големият недостатък по отношение на произхода на съществата. Това от своя страна увеличава чувството за празнота в техния живот и ги подтиква да действат с надеждата да я запълнят. Всяко се стреми към различно нещо с цел да се усъвършенства. Хомункулусът иска да се освободи от стъкления си затвор и да се сдобие с тяло. Желанието на Чудовището пък е да получи другарка също толкова отвратителна като самото него, но само защото преди това му е отказана всякаква друга обич. Олимпия е единствената, която не се стреми към нищо и няма никакви свои желания, поради простата причина, че е лишена от правото си на избор и въобще от свободна воля. Тя няма душа, но няма и разум, с който да проумее собственото си несъвършенство. Ето защо и никога не го преодолява. Чудовището и Хомункулусът, от друга страна, се справят малко по-добре с тази задача. На пръв поглед решението на Викторовото Създание да се самоизгори и така веднъж завинаги да се отърве от уродливото си тяло, изглежда на практика като самоубийство. Но оттегляйки се сред ледовете далече от хората, то прекрачва в едно чисто и светло пространство, неопетнено от човешките пороци, където да сложи край на живота си като същински мъченик – „ще ликувам в болките на мъчителните пламъци“⁶⁷. Мъченическата му участ се оказва много по-болезнена от тази на Франкенщайн, тъй като до самия си край ще бъде пробождадено от „отровното жило на разкаянието“, което в крайна сметка го подтиква да се „очисти“ от греховете си чрез саможертвата, да прероди духа си, като унищожи тялото, извършило всички злини. Така адският огън (електрическата искра), от който е родено, се превръща в пречистващия огън на жертвената клада. По този начин Чудовището, бихме могли да заключим, преодолява и своята демонична природа чрез предсмъртното си покаяние, дирейки спасение за душата си след земния край. Хомункулусът също успява да се очисти от дяволската си същност, бракосъчетавайки се с божественото в лицето на Галатея – дъщеря на морски бог и олицетворение на вечната красота и любов. Той е единственият, който съумява да

⁶⁷ Шели, 1981. *Франкенщайн*, прев. Ж. Георгиева, с. 224.

се сдобие с божествената частица, липсваща и при трите акта на сътворяване. Само той се справя с несъвършенството си на непълен човек, освобождавайки се от своя стъклен затвор и раждайки се повторно посредством силата на вечната женственост. Ето защо Хомункулусът на Гьоте е и най-пълноценният персонаж от тези, които до момента разгледахме, единственото същество, което надраства изкуствената си натура.

ЦИТИРАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- Гьоте, Йохан. 2001. *Фауст*, прев. Валери Петров. София: Захарий Стоянов.
- Екерман, Йохан. 1966. *Разговори с Гьоте: През последните години от неговия живот, 1823-1832*, прев. Димитър Осинин и Плама Николова. София: Наука и изкуство.

- Ефремов, Иван. 1984. *Избрани произведения в два тома*, прев. Николай Кетибов. София: Народна младеж.
- Милтън, Джон. 1981. *Изгубеният рай*, прев. Александър Шурбанов. София: Народна култура.
- Минков, Светослав. 1932. *Автомати. Невероятни разкази*. София: Т. Ф. Чипев.
- Михайлова, Красимира. 1987. „Пророчества край люлката на модерния век“. – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*. Т. 2, прев. Лилия Големинова и др. София: Народна култура, 571-592.
- Николчина, Миглена. 1988. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм*. София: УИ Климент Охридски.
- Николчина, Миглена. 2022. *Бог с машина. Изваждане на човека*. София: Версус.
- Парушев, Чавдар. 2016. „Една литературно-теоретична двойка: Станислав Лем и Миглена Николчина“. – *Литературен вестник*, 2016, № 39, 10-12.
- Паул, Жан. 2016. „Хората са машини на ангелите“, прев. Богдана Паскалева. – *Литературен вестник*, 2016, № 39, 9.
- Славчев, Дончо. 2019. *Парацелз*. 2-ро изд. [1970]. София: ИК Гутенберг.
- Хофман, Е. Т. А. 1987. „Пясъчния човек“ – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*. Т. 1, прев. Тодор Берберов, София: Народна култура, с. 295-332.
- Хофман, Е. Т. А. 1987. „Автоматите“ – Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в 2 тома*. Т. 2, прев. Красимира Михайлова, София: Народна култура, с. 101-127.
- Хофман, Е. Т. А. и др. 2018. *Пясъчния човек: Разкази на ужаса*. София: Милениум, с. 7-38.⁶⁸
- Цанков, Георги. 1986. „Следи от копитата на дявола“. – Уолпол, Хорас и др. *Готически романи*, прев. Жечка Георгиева и Георги Цанков. София: Народна култура, 7-32.
- Шели, Мери. 1981. *Франкенищайн, или Новият Прометей*, прев. Жечка Георгиева. София: Народна култура.
- Berg, Siv. 2021. “Are We Not Men?” The Artificial Creation of Human Beings in *The Island of Doctor Moreau*, Shelley’s *Frankenstein* and Goethes’s *Faust II*. – *The Wellsian: The Journal of the H. G. Wells Society*, 2021, Vol. 40, 6-24.
- Gheran, Niculae. 2014. “Relating Romantic Monsters to Dystopian Robots. Mary Shelley’s *Frankenstein* and Carel Čapek’s *Rossum’s Universal Robots*”. *Ciatele Echinox*, 2014, Vol. 26, 251-261.

⁶⁸ Реших да използвам и това издание на „Пясъчния човек“, тъй като преводът на пасажа, който съм цитирала, се вписва по-добре в стилистиката на конкретното изречение, в което съм го употребила.

Kristeva, Julia. "Motherhood According to Giovanni Bellini". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Tr. T. Gora, A. Jardine, and R. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

Филмография

Garland, Alex. *Ex Machina*. UK: Production Film4, DNA Films, 2015.