

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по славянски филологии

Катедра по теория на литературата



Дипломна работа

на тема:

Трагедията в романа. Прочит на „Франкенщайн“ през Аристотел

Дипломант:

Габриела Стоянова Иванова

Научен ръководител:

доц. д-р Камелия Спасова

Факултетен номер:

12789

София, 2024 г.

Съдържание

СРЕЩАТА НА ФРАНКЕНЩАЙН И АРИСТОТЕЛ. ВЪВЕДЕНИЕ.....	3
I. ГОТИЧЕСКОТО ПОВЕСТВОВАНИЕ.....	5
Готическият роман.....	5
Раждането на мита за раждането на <i>Франкенщайн</i>	7
Готическата атмосфера.....	8
Чудовището на Франкенщайн.....	10
Научнофантастичен ли е Франкенщайн?.....	12
II. ТРАГИЧЕСКОТО В ПОВЕСТВОВАНИЕТО.....	16
Преображенията на трагичното – връщане към основите.....	16
Трагическото - що е то?.....	18
Страданието, трагическият персонаж и неговата грешка.....	20
Фабулата – узнаване и перипетия.....	24
Катарзисът.....	32
Заклучение.....	35
Библиография.....	37

СРЕЩАТА НА ФРАНКЕНЩАЙН И АРИСТОТЕЛ.

ВЪВЕДЕНИЕ

„Единственото и Всичко, което продължава да се търкаля и до днес – със спорадични глътки въздух – телеологично би било абсолютното страдание.“

Теодор Адорно¹

„В името на Бога, защо наричате нещо трагедия, освен ако то не е замислено като пиеса“

Джон Г. Локхарт²

Литературното поле е място за срещи. Между писател и читател, изследовател и текст, любопитство и познание, създател и творение. Откакто словото е открило своята сила, от Античността до днес, то бива превърнато в пространство, където се раждат *хубавите разговори* (по Цветан Стоянов), които на свой ред да се доближат до ранга на изкуство. Тази дипломна работа си поставя за цел на своите страници да срещне два емблематични за литературата текстове – романа *Франкенщайн* и *Поетиката* на Аристотел — и да проследи техния диалог.

Настоящото изследване ще разгледа повествованието на *Франкенщайн* или *новият Прометей* като многопластово – съчетаващо в себе си както елементи на готическата литература на XVII и XIX в., така и характеристики, присъщи на *добрите* антични трагедии. По този начин романът на Мери Шели ще бъде подложен на тълкуване през различни интерпретативни призми, които ще ни позволят да анализираме наратива и неговия главен герой по два начина – като част от съвременната готическа литература и като произведение, вдъхновено от представата за трагическо.

¹ Adorno/Адорно 1973: 320.

² Цит. по King/Кинг 1978: 30.

Франкенщайн е роман на английската писателка Мери Шели, написан през 1816 г. и публикуван две години по-късно, през 1818 г., като името на авторката не присъства на титулната страница на първото издание. Написването му е резултат от невинно предизвикателство, отправено в рамките на един приятелски кръг, който по щастлива случайност е съставен от четирима от най-значимите писатели на века – самата Мери Шели, Пърси Шели, лорд Байрон и Джон Полидори. В тази вдъхновяваща обстановка авторката създава своя роман, който до ден днешен остава един от образците на готическата литература, но и едновременно с това прекрива границите на жанра. Засилената психологизация на героите, техните вътрешни конфликти, страхове и амбиции; премеждията, през които преминават, и напрежението, което се поражда у читателя, са само част от характеристиките на повествованието. Не липсват и класическите елементи на жанра на готическото – мрачната, но възвишена атмосфера, всяващите ужас гробища и кланици, сцените на убийства и психотични състояния. И разбира се, едно свръхестествено творение, обричащо създателя си на гибел.

В лицето на *чудовището*, което е дарено от своя създател с отблъскващ външен вид – съшито от човешки части, с огромни размери, с видни сухожилия и артерии – Мери Шели сякаш е открила формулата за създаване, способно да ужаси всеки. Или поне това е било първоначалното ѝ намерение, когато то *се явява* в нейно съновидение и авторката решава да го опише, за да *смрази кръвта* на своите читатели. Това, което се ражда изпод перото ѝ обаче надхвърля страшната призрачна история.

Втората част на дипломната работа ще се съсредоточи върху образа на Виктор Франкенщайн, разгледан през призмата на трагическото. За целите на това изследване *Поетиката* на Аристотел ще бъде използвана като основен теоретичен инструмент, като от нея ще бъдат изведени основните елементи, които съставят една трагедия, заедно с онези, които я издигат до ранга на *образцова*.

Наративът на *Франкенщайн* – представящ съдбата на създателя, преследван и погубен от своето творение – ще бъде анализирана като трагическа фабула, повеждаща героя си през поредица от узнавания и перипетии. Място на страниците на изследването ще заеме и проблемът за същността на трагическия герой, неговата трагическа вина и чувството на състрадание и страх, породени у читателя.

Това подемане на *Поетиката* при анализа на романа *Франкенщайн* или новия *Прометей* ще ни позволи да разгледаме повествованието в по-широк литературен и философски контекст. По този начин ще бъде направена връзка между античната идея за трагедията и съвременната литература и ще открием как темите за трагическата грешка, съдбата, носеща наказание и страдание, и катарзиса – заложили в античния жанр – функционират и се развиват през модерността.

I. ГОТИЧЕСКОТО ПОВЕСТВОВАНИЕ

„Беше мрачна ноемврийска нощ...”

Мери Шели, „Франкенщайн“

Готическият роман

През 1764 г. Хорас Уолпоул публикува своя роман *Замъкът Отранто* (година по-късно с добавено подзаглавие *Готическа история*), който дава началата на един жанр, ключов за европейската и световната култура и литература, а именно готическата проза. Следват години на разцвет на този вид повествование, родило автори като Матю Луис, Клара Рийв, Ан Радклиф и, разбира се, Мери Шели. Много са романите, достойни да влязат в готическия *канон*, като тук — без изследването да има амбицията да бъде каталог на готическата литература — ще изброим само няколко заглавия, станали знакови за жанра: *Монахът* на Матю Луис, *Вампирът* на Джон Полидори, *Мелмот Скитника* на Чарлз Матюрин, *Дракула* на Брам Стокър.

Дълго време в полето на литературната наука жанрът на готическото бива омаловажаван, което го ощетява от литературоведско внимание и задълбочени изследвания. Много от жанровите образци се радват на силен читателски интерес поради естеството на образите, вкарани в тях, и темите, които засягат, но сякаш

именно същата тази тематика вкарва готическата проза в полето на маргиналната и *развлекателна* литература.

Но в какво всъщност се изразява този нов вид повествование? Според Огнян Ковачев, „диспозитивът на готическото писане обхваща цяла плетеница от разнородни теми като историята, рода и произхода на нацията, свръхестественото, възвишеното и ужасното, гения, природата и знанието, виждането, погледа и бляна“ (Ковачев 2004: 27). Изброените теми и мотиви са *сплетени* в характерно повествование, чиито белези са зловещата и мрачна атмосфера - замъци, гробища, подземия; характерните персонажи – вампири, призраци, двойници; събития – убийства, проклетия, пророчества. Както вече беше казано, изследването на готическите произведения дълго време не е съумявало да разгледа и опише цялостно този нов жанр, и е ограничавало обекта си до изброените *клишета на жанра* (Hume 1969).

В свое изследване за готическия роман Робърт Хюм пише, че ако трябва да потърсим свързващото звено между творбите, назовани *готически*, следва да обърнем поглед не към обичайните атрибути, с които често бива свързван жанрът, а към засилената психологизация на героите, чиито вътрешни конфликти са обект на разглеждане от повествователния разум. Тази характеристика не се изразява в читателското отъждествяване с *нежните емоции* на персонажите, какъвто е случаят при сантименталните романи, популярни в същия период. Това, което разграничава жанра на готическото, е, че при него читателят бива въвлечен по един *нов начин* в повествованието. Водещо при готическия роман е състоянието на *напрежение*, в което се цели да бъде вкаран читателят (Hume 1969). Заедно с персонажите и той бива въвлечен във фабула, изпълнена с неяснота, обрати, опасности и страх, като често смъртта – например в облика на ужасяващо създание, което не принадлежи на този свят и на неговите природни закони – „дебне зад ъгъла“.

Какво стои всъщност в основата на готическото, ако не страхът? Дейвид Пантър разграничава три семантични ядра на страшното в готическата литература - параноята, варварското и темите-табу (Ковачев 2004: 30). Проявления и на трите могат да бъдат проследени в романа на Мери Шели, доколкото те са свързани едно с друго в наратива. Състоянието на параноя съпътства Виктор Франкенщайн по време на цялото повествование, като то неминуемо се предава и на читателя — чудовището

е дебнешото на всяка крачка присъствие, което заплашва живота на всички близки на героя и на самия него. Варварското се изразява в “неопитоменото” минало на Франкенщайн — създанието, което завинаги ще остане чуждо на създателя си и на света. А според Огнян Ковачев, ядрото на темите-табу включва *Франкенщайн* в себе си чрез темата за мястото на човека в естествената и божествената йерархия (пак там).

Раждането на мита за раждането на *Франкенщайн*

През лятото на 1816 г. група приятели решават да се предизвикат един друг с написването на страшна история. Атмосферата на величествената, но и мрачна природа на Швейцария става подходящ фон на този творчески импулс, родил творби, изпълнени с вдъхновение и ужас.

Този приятелски кръг всъщност е съставен от едни от най-добрите писатели на века, в лицето на Мери Шели, Пърси Шели, лорд Байрон и Джон Полидори. Край Женевското езеро тази компания прекарва вечерите си в обсъждане на литература, философия и научни открития, а не и на последно място – на готическите творби и образи, така характерни за времето. Това ги провокира да влязат в свое творческо съревнование – да напишат колкото е възможно по-ужасяваща история.

Мъжете от приятелската компания написват своите призрачни истории бързо, докато Мери Шели изпитва трудност да се справи с предизвикателството. Тя споделя, че въпреки искреното си желание да напише разказ, който *смразява кръвта*, я връхлита продължително творческо безсилие:

В главата си усещах онази типична празнота, най-голямото проклятие за писателя, когато единствено тъпото Нищо откликва на страстния ни зов. Всяка сутрин ми задаваха един и същ въпрос — „Измисли ли нещо?“ — и всяка сутрин бях принудена покрусено да отвърна с отрицание (Мери Шели, *Франкенщайн*, предговор).

Но през една *мрачна ноемврийска нощ* младата Шели е навестена от едно полусънно привидение, „чиято яснота надхвърля обичайните граници на един сън“ (пак там). Пред нея се явява образът на д-р Франкенщайн, който твори своето чудовище –

създание толкова ужасяващо, че писателката се буди в ужас. Вдъхновена от това свое видение, мигове след събуждането си тя разбира, че трябва да опише сцената, която е съзряла, и веднага я скицира на белия лист. Тя започва да пише този разказ с ясната цел да предаде на читателя същия този страх, който тя е изпитала в онази нощ. В последствие разказът – като за това можем да благодарим и на моралната подкрепа на Пърси Шели – прераства в романа, който познаваме днес.

Или поне това споделя с нас, читателите си, Мери Шели десетилетие и половина след написването на романа, с който ще остане запомнена от идните поколения – *Франкенщайн или новият Прометей*. Тя създава авторов мит за раждането на идеята за творбата, като вкарва написването ѝ в интригуващ и призрачен контекст, от който повествованието, или по-скоро рецепцията му, може единствено да спечели. Този мит е не само средство за романтизиране на творческия акт, но и отразява културните вярвания за значенията на сънищата – като проникновение и път към несъзнаваното.

Готическата атмосфера

От предговора на Мери Шели към романа ѝ разбираме и колко е важно за писателката да постави читателите си мислено в обстановката, която тя самата е преживяла в своя сън. Не е случайно, че тя започва своя разказ, обгръщайки действието в мрака на нощта...

Атмосферата, създадена в готическото повествование, и начинът, по който тя е използвана за неговите цели, са ключови за жанра. Една от главните ѝ функции е да изостри сетивата и въображението на читателя, вкарвайки го в полето на мрачното и свръхестественото (Hume 1969). Мери Шели открито признава в предговора си към „Франкенщайн“, че иска да създаде „история, която да възбужда тайнствените страхове на нашата природа, от която да побиват студени тръпки, да кара читателя да не смее да погледне зад гърба си, да смразява кръвта му, да ускорява ударите на сърцето“ (Мери Шели, *Франкенщайн*, предговор). За целта тя осъзнава необходимостта да предизвика въображението на читателя, като го вкара в атмосферата, която тя самата преживява като ужасяваща в момента на своето сънно привидение.

В разглеждания от нас роман обстановката, в която сме вкарани като читатели, има две лица. От едната страна застават възвишените описания на природата, при чието описание Мери Шели не пести романтически трепет, независимо дали за това тя бива повлияна от литературната епоха или от обкръжението си. Героят на повествованието намира себе си зашеметен, но и успокоен от колосалните природни картини, които го заобикалят:

Гигантските стръмни планини, надвиснали над мен от всички страни, шумът на буйната река, разпенена сред скалите, грохотът на водопадите — всичко говореше за могъществото на всевишния и аз забравих страха си и не можех да си представя, че съм треперел пред същество, по-слабо от всесилния създател и повелител на стихииите, които тук ми се представяха в най-страшното си величие. И колкото по-високо се изкачвах, толкова по-прекрасна и изумителна ставаше гледката към долината. Разрушените замъци, надвиснали над обраслите с борове пропасти, стремителната Арва и надничащите на места иззад дърветата хижи представляваха неவிжданo красива гледка. Но истинското великолепие ѝ придаваха могъщите Алпи, чиито блестящи бели пирамиди и куполи се извисяваха над всичко като видение от друг свят, обител на неведоми нам същества (пак там, глава IX).

От друга страна, романът ни пренася в полето на ужасното. Виктор Франкенщайн ще ни поведе в своята научна работа през гробища, кланици, дирекционни зали и своята собствена лаборатория – места, които предизвикват погнуса и страх у самия него, като тези емоции биват притъпени единствено от състоянието на маниакалност.

Събирах кости от гробниците и безпокоях с кощунствени ръце съкровения тайни на човешкото тяло. Работилницата, където творях светотатственото си дело, разположих на тавана в една усамотена стая, по-скоро килия, отделена от останалите помещения с коридор и стълбище. Някои подробности от това, което вършех, ми вдъхваха такъв ужас, че очите ми изскачаха от орбитите си. Много от материалите си набавях от операционните зали и кланицата; и често човешката ми природа се стъписваше, погнусена пред това, което правех, но продължавах делото си и го водех към края, тласкан от едно непрестанно растящо нетърпение (пак там, глава IV).

Описанията, които се струпват едно след друго, сякаш намират своята връхна точка не другаде, а в погледа на създанието, което предизвиква непоколебимо отвращение у своя създател.

Чудовището на Франкенщайн

„О, ужас, чудовището е застанало до леглото му,
разтваря балдахина и вперва в него
воднисти, ала пронизващи очи.“

Мери Шели, Франкенщайн

Мери Шели съзира това чудовище и неговия поглед в своя сън, след което *с ужас отваря очите си*. Поне това споделя тя в своя предговор към романа. Според нея това, което е необходимо, за да създаде история, която да смразява кръвта на своите читатели, е да съумее да опише пред тях това, което тя е съзряла в съня си. Да представи пред тях погледа на Франкенщайновото творение – в който се крие неговата *изродност*.

Das Unheimliche е термин от психоанализата, който, по думите на Младен Долар, е „ключ към разгадаването на основния проект на психоанализата“ (Долар 2013). Преводът на това понятие продължава да бъде проблематичен, като утвърдилите се предложения в нашия език са *ужасяващо-странното* и *изродното*. Терминът бива въведен в науката от Фройд, който излага различни случаи, при които се наблюдава усещането за изродно, като неслучайно мотивът за *погледа* също се появява.

Погледът се оказва и един от съществениите атрибути на създанието на Франкенщайн, който го превръща в чудовище за своя творец. Виктор Франкенщайн сякаш е готов да пренебрегне външния вид на своето творение – неговите нечовешки размери, частите на тялото му, които са съшити една към друга, и т.н. Това, което го ужасява е погледът на създанието. Придобивайки поглед, то вече преминава в света на живото – вече не е проект в лабораторията на студента по естествени науки, а еманципирано същество:

Как да ви опиша вълнението си при вида на този ужас и чудовището, което бях сполучил да създам след такъв неимоверен труд? Крайниците му бяха пропорционални, а чертите на лицето му се бях опитал да направя красиви. Красиви! Велики боже! Жълтата му кожа плътно обтягаше мускулите и

артериите, косата му се вееше, черна и лъскава, зъбите му бяха бели като бисери, но всичко това контрастираше още по-зловещо с воднистите очи, които почти не се отличаваха по цвят от очните кухини, сухата кожа и черната цепка на устата (Мери Шели, *Франкенщайн*, предговор).

Това да съумее да опише изродното същество, което плаши своя създател и го докарва до състояние на психоза, е целта, с която Мери Шели започва да пише разказа за Франкенщайн. Тя иска да изплаши своите читатели чрез гледката на това чудовище. Но авторката, като за това трябва да благодарим и на Пърси Шели, бързо съзира потенциала, който този наратив крие – това е нещо повече от *призрачна история*.

Създанието, което Франкенщайн сътворява, се превръща в един от ключовите образи на готическата литература. То е описано крайно гротескно, като физическите му характеристики се наслагват една върху друга, предизвиквайки отвращение и страх у всеки, който го съзре. Гротеската – според определението, което и дава Волфганг Кайзер – е един отчужден свят, който изниква пред нас, като за ефекта си разчита на своята внезапност и момента на изненада, който създава (Kayser 1963: 184) Гротескният образ – и това е ключово за възприемането му като такъв – е подвижен и губи своя ефект, ако остане неподвижен (Ibid.).

И именно това виждаме в историята за Франкенщайн и неговото творение. Създанието притежава всички атрибути, които ще предизвикат смут, отвращение и страх у създателя му, и преди момента, в който то ще бъде съживено. Кожата, сухожилията, лицето, очите, гигантските размери – те са пред очите на студента по време на целия експеримент. Това, което трябва да се случи, за да може тези части да съставят един цялостен гротескен образ е тялото на съществото *внезапно* да бъде съживено – то да се превърне в движещ се обект. Едва тогава то ще бъде видяно като образ, непринадлежащ към света, от своя създател и от всеки, пред който се изправи.

Научнофантастичен ли е Франкенщайн?

„Сънят на разума ражда чудовища“

Франсиско Гоя

Преди да преминем към темата за това дали в наратива на Франкенщайн могат да бъдат потърсени и открити трагически елементи, за кратко ще отправим поглед и към обстоятелството, че романът бива разглеждат както като готически, така и като една от първите творби от жанра на научната фантастика.

Терминът *научна фантастика* (science fiction) бива употребен за първи път през 20-те години на XX век. Някои изследователи съзират началата на жанра именно в този период, докато други обаче виждат наченки на научнофантастичното още при Омир. Интерес за настоящото изследване представлява фактът, че някои литературни теоретици, като Браян Алдис, смятат, че *Франкенщайн* или *новият Прометей* е първият научнофантастичен роман. Дефиницията, която авторът дава за жанра, е следната: "Научната фантастика е търсенето на определение за човека и неговия статус във вселената, което ще се утвърди в нашето напреднало, но объркано състояние на знание (наука)" (Aldiss 1976: 8), като веднага след това го обвързва с готическото повествование през XIX век. Това отношение към света и науката той намира в наратива на *Франкенщайн* и особено в отношението и действията на главния персонаж на романа – Виктор.

Ще бъде несправедливо в този преглед да се пропусне становището на други тълкуватели на *Франкенщайн*, според които в наратива на творбата няма нищо, достойно да бъде наречено „научно“. В свой предговор към романа от 1982 г. Джеймс Рийгър твърди, че Мери Шели „пропуска науката“ в своето писане, като тя е изместена от магията и алхимията (Rieger 1982). Дистанцията на времето и това какъв напредък е постигнала цивилизацията в своите открития, може би са отговорни някои читатели лесно да пренебрегнат факта, че романът на Шели, дори и лишен от съвременната представа за научност, представя ентусиазма на онази епоха относно това на какво е способна науката (Hindle 1990: 30).

Мери Шели пише своя роман във време, силно повлияно от напредъка на технологиите и от надеждите, които събуждат откритията в тази област. „Това е бил вълнуващ период, в който се е наблюдавал не само ръст на научните експерименти и открития, но и всеобщо желание на все по-влиятелната и търговски настроена средна класа да чуе какво науката, и особено химията, може да им каже за техния нов свят.“ (ibid.) В епохата на такъв научен подем създаването на същество от нежива материя започва да изглежда все по-малко като творческа приумица и все повече като една от следващите стъпки в прогреса.

Блянът по електричеството става все по-силен. Научният напредък в областта бележи върхове през XVII-XVIII век, а през следващото столетие започват да навлизат все повече технологии, които използват тази енергия. Не е учудващо, че то се появява по един или друг начин в изкуството и в частност – в литературата. Електричеството – наред с тайните, които то крие, и възможностите, които съдържа в себе си, – е един от импулсите за написването на *Франкенщайн*. Това ни става ясно и от предговора на романа, написан от авторката, където се споменава как във вечерта, преди да я *навести* нейното чудовище, лорд Байрон и Пърси Шели коментират как сътворяването на живот е вероятно да бъде следствие от галванизма.

Но за да се стигне до постиженията, които се спекулират сред писателите, трябва да има учени, които са готови да жертват себе си в името на обещаващата наука. Във фикционалния свят такъв герой е Виктор Франкенщайн – студент, обсебен от идеята да разкрие тайната на живота. Той отдава себе си на научните си занимания с единствената цел да го отведат до жадуваното познание, което бързо ще прерасне в хюбристично опълчване срещу законите на природата и създаването на ужасяващо го творение. Научнофантастичният подход поддържа вярата в разума, докато готическата стилистика използва свръхестественото като обяснителен механизъм. „В готическия роман крайният разум може да приеме формата на революционен или религиозен фанатизъм, макар че по-често се разграничава от социалния контекст и е свързан с *индивидуалната лудост*“ (Brantlinger 1980, курсивът е мой). Мотивът за лудостта върви ръка за ръка с този за гениалността на Франкенщайн – той е ученият, който жертва съдбата си в сляпата си наивност и надменност пред лицето на природата. В преследването на своя научен блян, той не съумява да дари

човечеството с пламъка на божественото, а единствено да получи наказание за своето вживяване в образа на бог.

Франкенщайн е фигурата на *новия Прометей*, който обаче се явява антипод на античния си събрат. Неговото несъобразяване с природния и божествения ред донася на човечеството не благодат, а нещастия. Той донася на света искра, която има потенциала да разпали научния напредък – това е утопичният блян да вдъхнеш живот на неживото или на вече мъртвото. Но този нов Прометей, излязъл изпод перото на Мери Шели, не проявява алтруизма, който предполага ролята му. Действията му са продиктувани от желанието да бъде наравно с боговете – да има същата власт като тях. Неговото хюбристично опълчване срещу Природата има користна цел – героят сам заявява, че той иска да премине мост, който досега е бил предназначен само за боговете. И именно като бог трябва го съзира създанието, на което е вдъхнал живот:

Аз пръв щях да прекрача границата между живота и смъртта и щях да озаря нашия тъмен свят с ослепителна светлина. Един нов вид щеше да ме благослови като свой създател и родител, безброй щастливи и съвършени същества щяха да ми дължат живота си. Нито един баща нямаше да има такива права върху признателността на своето дете (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава IV).

В своя роман Мери Шели проявява един „антипромеевски, антиутопичен и антинаучен песимизъм“ (Brantlinger 1980). Повествованието на *Франкенщайн* надхвърля това да бъде просто една готическа история, създадена с целта да изплаши читателите си чрез образа на едно *чудовище* и неговите действия. Разказът за лудия учен³ Виктор Франкенщайн предизвиква страх, доколкото се явява и предупреждение за опасностите, които е способна да донесе науката, впрегната за грешни цели от нечии *промеевски ръце*.

В тази връзка е важна една част от романа, която често остава периферна, и дори пренебрегвана, спрямо наратива за създателя и неговото чудовище. Това е рамкиращата повествованието история на моряка Уолтър – капитанът, който също иска да покори върховете на науката и човешките възможности. Неговата фигура

³ В романа „Франкенщайн или новия Прометей“ главният герой всъщност нито веднъж не е назван „учен“, поради простата причина, че при написването и публикуването на творбата през 1818 г. тази дума все още не е съществувала. Вж. HINDLE, MAURICE. „Vital Matters: Mary Shelley’s Frankenstein and Romantic Science.” *Critical Survey* 2, no. 1 (1990): 29–35. <http://www.jstor.org/stable/41555493>.

играе важна роля в тълкуването на романа като предупреждение срещу опасностите, които крие високомерието спрямо природата. Историята на Виктор Франкенщайн достига до нас чрез посредничеството именно на Уолтън. В началото на романа бива главозамаян от идеята, че ще достигне места, на които не е стъпвал човешки крак – че ще надскочи човешките възможности. Подобни намерения звучат познато – история-двойник на наратива за учения, пленен от намерението да надскочи всичко постигнато от човека. Именно тук ясно бива открито една от целите на повествованието – Франкенщайн разказва своите преживявания с ясната цел да предпази Уолтън от това, което би го сполетяло вследствие на неговото желание да премине границите на човешкото. Именно тази крачка отвъд позволеното – това хюбристично осмеляване – се явява *трагическата грешка* на Виктор Франкенщайн.. или поне една от тях.

II. ТРАГИЧЕСКОТО В ПОВЕСТВОВАНИЕТО

Преображенията на трагичното – връщане към основите

Като понятие в литературознанието трагедията преживява своите значителни метаморфози през различните епохи и изследователи на жанра. Ако се заемем да направим преглед на интерпретациите му, ще видим, че те, на първо място, се оспорват взаимно, а на второ – оспорват и трагичния характер на тези жанрови образци, които не могат да бъдат поместени в избраното определение за трагедия (Eagleton 2009). Поетики на жанра и концепции за трагическото занимават изследователите му в продължение на векове, оплитайки сложни мрежи от противоречия и уговорки както в полето на литературната теория, така и в това на философията – от Платон до Бенямин и отвъд него. Би могло да кажем, че между всички трагически творби има нещо общо, но когато опитаме да изведем това сходство до нивото на дефиниция – която не се опира просто на състраданието предизвикана у читателя (ibid. p. 3) – пред нас ще се появи предизвикателна задача. Трагедиите на Есхил със сигурност трудно биха били поместени в една и съща рамка с трагическото при Шекспир или при Ибсен.

Ситуацията се усложнява още повече, щом обърнем внимание на факта, че *трагичното*, излязло от професионалната лексика и възприето в ежедневието ни, успява да побере в себе си допълнителни смислови оттенъци, вариращи както на културно, така и на индивидуално равнище, и все пак грубо можем да го сведем до една висша степен на тъжното и малцина биха оспорили това свръхопростяване. Всъщност няма да ни изненада становището на Тери Игълтън, че „за повечето хора днес трагедията означава действителна случка [...] те вероятно не са наясно, че тя изобщо има художествен смисъл“ (ibid. p. 14). Това идва единствено да ни покаже в колко разнопосочно обращение е понятието, което ще ни занимава в предстоящите редове и как пред нас стои задачата да го ограничим в своеобразна рамка, която да ни помогне да избегнем евентуалните противоречия, с които бихме се сблъскали.

За да направим това, нека първо да разгледаме какво е отношението на литературата и на обществото към трагедията по времето на създаване на романа *Франкеницайн* –

началото на 19. век. Ако ограничим понятието до драматургията, ще видим няколко неща. На първо място, сериозните драматургични творби претърпяват своя абсолютен упадък в Англия, като може би единственото изключение от това биват постановките на Шекспировите пиеси (King 1978). Разбира се, театърът не спира да функционира като развлечение за масовия зрител, който може да се наслади на популярните за времето мелодрами, пантомими и хиподрами⁴, но литературният елит трябва да намери друга сцена и различна форма, които да съхранят високата трагедия.

Един от избраните пътища на отклонение от драматургията стават драмите за четене (*closet-drama*), които биват предназначени за самостоятелен прочит или за такъв в тесен интелектуален кръг (*ibid.*). Ако в този момент се върнем към *Поетиката* на Аристотел, ще видим неговото своеобразно одобрение в думите, че „ако [трагедията] е по-добра в други отношения, показът не е необходима нейна черта [...] тя запазва яркостта си и при четене“ (Аристотел 2013: 121). Именно това можем да видим като стъпка на приближаване на трагедийното към повествователното, но тя не е единствената и най-малката такава. Трагедийното чувство, така свойствено на романтиците, намира място в романа, който ще изрази идеите, страстите и характера на епохата (King 1978: 36-38).

Не е случайно, че именно при тези обстоятелства се ражда най-знаменитата творба на Мери Шели – роман, който продължава да ни провокира както със задушавания си трагизъм, произлизащ от съдбите на великия учен и на неговото чудовище, така и – ако трябва да скочим малко по-далеч в разсъжденията си – с визуалната си драматичност, достойна да го качи на всяка сцена, а след малко повече от век – и на всеки екран⁵. В предстоящите страници ни предстои да изпитаме трагедийния характер на романа, а за да направим това, ще се върнем към концепцията за това що е трагедия – жанр, установил се като ключов за една цяла епоха – епоха, която на свой ред повлиява на всяка последваща – а именно Античността, защото „ако

⁴ Хиподрамата представлява театрално представление, включващо в себе си елементи от цирковото изкуство.

⁵ Темата за това как рецепцията на Франкенщайн се опира на визуализирането от читателя – както по повод събитията в романа, така и за улавянето на изродните елементи в него – на нивото на индивидуалното съзнание или изведено извън него в театъра и киното – ще бъде обект на друго изследване, което може да се разглежда като продължение на настоящото.

схваанем същността [на трагедията] в древногръцкия феномен, ще успеем да разберем всички останали трагедии като аналогични на древногръцките“ (Ricoeur 1967: 221).

Трагическото – що е то?

Тук ще се опрем на постановките на Аристотел, проверявайки дали те могат да бъдат приложени отвъд драматургичното, в едно повествование, което не е част от „мисловните хоризонти“ (Рикьор 1996: 68) на древния философ. Аристотел започва своето ранно съчинение *Поетика* със заявката, че в него ще говори „за поезията изобщо и за нейните видове“ (Аристотел 2013: 77). Под това трябва да разбираме жанровете, разработени и усвоени от неговото време – епосът, трагедията, комедията и дитирамбическата поезия. Аристотел обаче не отделя еднакво внимание на всички тях. Всъщност това, което го занимава в по-голямата част от труда му, е именно трагедията⁶, която „се оказва парадигмата, според която бива описано поетическото изобщо“ (Паскалева 2018: 371). Единствено в съпоставка с нея той разглежда останалите поетически видове, като ги поставя един срещу друг, за да открие нейните отличителните белези. „Във всеки случай, той открито гледа на трагедията от съзнателно ограничена гледна точка и непрекъснато задава два въпроса. С какво трагедията превъзхожда другите форми на изкуството – защото той я намира за по-добра? Как, когато е най-добра, тя постига своите ефекти, които трябва да ни трогнат и да предизвикат удоволствие?“ (Brereton 1970: 27) Оставяйки настрана йерархията на поетическите видове, изведена и защитена от философа, ние ще се насочим към елементите на жанра, който ни интересува, и ще проследим тези, които са най-важни за осмислянето на едно произведение като трагическо.

Трагедията, според Аристотел, е съставена от шест части: фабула, характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна. Последните две остават почти

⁶ Според някои изследователи, в това число и Александър Ничев, до нас е стигнала едва част от разработката на Аристотел върху поетическото изкуство, в която ни се дават податки, че съществуват текстове, в които той се занимава по-обстойно с епоса и комедията. Вж. Александър Ничев, „Поетиката“ като възражение срещу Платон“ В: Аристотел, *За поетическото изкуство*, София: Захарий Стоянов, 2013, с. 11.

незасегнати от автора, като за тях се казва, че музикалната страна е най-важното сред украшенията, а зрелищната постановка има повече общо с изкуството на театралния декоратор, отколкото с това на поета. Мисълта – *умението да се говори уместно и подходящо* – би било обект на разглеждане от политиката и от реториката, а езикът е *изразяването на мисълта чрез думи*. Характерите, които трагедията ни представя, на свой ред трябва да произлизат от действията на героите. Всичко това закономерно ни води към извода, направен и от самия Аристотел, че най-важното е фабулата, защото именно това е елементът, назован като душата на една трагедия (Аристотел 2013: 84-86).

Фабулата може да се класифицира по два признака. Според единия е по-добре тя да бъде проста, а не двойна, т.е. да представя преход от щастие към нещастие, а не преход от нещастие към щастие (пак там: 93). Според другия признак тя се дели на заплетена и проста, в зависимост от това дали въпросният преход се осъществява чрез разпознаване и/или перипетия или без тях (пак там: 90). Трагедията бива най-хубава, когато включва събитията *страдание, перипетия и узнаване*. Авторът се спира най-подробно на тях, като дава обяснение за това какво представляват, както и примери за тяхната употреба в съществуващи трагедии. Именно те ще бъдат елементите, чрез чието наличие Аристотел ще издигне една конкретна творба до ранга на образец, а именно трагедията „Едип цар“. Когато философите привеждат литературни примери, те никога не са произволно избрани, а „носят следите на техните пристрастия“ (Спасова 2012: с.186). Това пристрастие за Аристотел е тази трагедия на Софокъл⁷. А пристрастията към готическото повествование ще накара нас да потърсим елементите на *образцовата трагедия* на нетипично място за тях, а именно в романа *Франкенщайн или новият Прометей*.

Страданието, трагическият персонаж и неговата грешка

⁷ Според някои изследователи на Аристотеловата *Поетика*, неговата концепция за трагическото идва като подкрепа на примера, даден от него, вместо примерът да бъде приведен като утвърждаващ концепцията – той „не само, че е изградил своя[та] теория, така че единствено „Едип цар“ да пасва на неговите постановки, но дори и това произведение схожда към модела по-скоро защото е зле интерпретирано или свръхинтерпретирано“ Камелия Спасова 2012: с.207.

Първият елемент, който ще разгледаме като напълно необходим, за да бъде осъществена една трагическа фабула, е страданието. То може да бъде видяно на няколко нива – повече или по-малко уловими от възприемателите на творбата – улавяне, което зависи и от техния личен опит като индивиди. На повърхността би стояла физическата болка, на която може да съчувства всеки здравомислещ човек (Brereton 1970: 46), но ако тя не е съпроводена от други, усложнени обстоятелства, трудно би била назована трагическа. Потапяйки се по-дълбоко обаче, ще се сблъскаме с психологическия план на страданието – именно тук героят, натоварен с определено нещастие, което има силата да го срина, трябва да изтърпи ада върху своите плещи. Това е страдание, което обсебва съществуването и съзнанието му, като в един момент той започва да отъждествява себе си с него, виждайки целия свят или като причинител на неговата мъка, или като заплашен от абсолютен разпад вследствие на нея.

Връщайки се към Аристотел, виждаме страданието, описано като „действие гибелно и мъчително, каквито са например разните видове смърт, показани на сцената, силните болки, раняванията и други подобни“ (Аристотел 2013: с. 91). Ако се задоволим единствено с това определение, бихме рискували да включим в състава на трагичните събития такива, които не носят в себе си и капка трагизъм. За да стесним рамката, в която трябва да влезе едно нещастие или една болка, за да бъдат те достойни за трагедията, трябва да приведем към анализа си още няколко концепции, които ни предлага *Поетиката*.

На първо място, какъв трябва да е трагическият персонаж, за да може страданието му да бъде възприето именно като трагично? Нужно е изобразените лица да притежават качества, които да ги извисяват над обикновения човек, защото трагедията си поставя за задача да представи героите по-добри, отколкото биха били в действителността – за разлика от комедията, например, която ги представя като по-лоши (пак там: 78-79). Тук има малка уловка, защото героят, дори и изобразен като благороден и добър, не бива да се отличава с изключителна добродетелност и справедливост, защото в такъв случай не би заслужавал нещастната си съдба. Той трябва да извърши грешка – най-добре поради незнание – и това да предизвика прехода от щастие към нещастие. Подобни грешки поради незнание, непредпазливост или случайност са похват, който е най-широко използван в

комедията, без от него да произлизат трагични асоциации. „Но разликата е, че в трагедията, грешките са фатални и макар да е възможно те да бъдат пренебрегнати накрая, последиците от тях не могат“ (Brereton 1970: 39). Веднъж след като грешката е била допусната, съдбата на героя бива повлечена надолу към нещастieto и никакви действия, предприети от него след това, не биха могли да го измъкнат от това падение, защото трагическа грешка е „не простата случайност в избора, в решението на героя, а такова негово действие, което необходимо произтича от характера, от нравствената му същност“ (Паси 1963: 193) и като такава тя бива непоправима. В това се корени трагичното.

Като последно условие, за да бъде осъществено пълното страдание на протагониста, ще разгледаме близките отношения между замесените лица в трагическото събитие, защото „ако враг убие враг, няма никакво състрадание нито в постъпката, нито в замисъла – освен чувството, свързано със самото страдание. Няма и при неутралните. Когато обаче страданията стават сред близки лица – например ако брат убива, възнамерява да убие или извършва друго подобно деяние срещу брат, син – срещу баща, майка – срещу син или син срещу майка, – тия случаи трябва да се търсят“ (Аристотел 2013: 95). От това произлиза умозаклучението, че не самите наранявания, болка и смърт предизвикват страданието у героя, трагедията и възприемателя, а разклатените устои на междуличностните взаимоотношения – на тяхната срината връзка.

Тук е най-подходящият момент да влезем в повествованието на *Франкенщайн* и да изведем от него този срыв. Както се уточни в началото на тази разработка, тя ще проследи трагическата съдба на Виктор Франкенщайн. Неговият образ е избран за предмет на изследването, защото в съдбата и във фигурата на героя ясно се открояват всички елементи, които Аристотел възприема като същината на трагедията. Те ще бъдат разгледани последователно в следващите редове, като така ще опитаме да докажем връзката на романа на Мери Шели с трагическото начало.

Нека започнем от това дали в романа бива осъществен преход от щастие към нещастие в съдбата на Виктор Франкенщайн. Това условие, явяващо се минимално, за да може фабулата на творбата да бъде наречена трагическа, е не само изпълнено и неколккратно препотвърдена чрез думите на главния герой и на неговите близки, които оплакват неговото изгубено щастие:

Едва ли някой е имал по-щастливо детство от моето. Родителите ми бяха обладани от дух на благост и угаждаха на децата си. Ние не ги чувствахме като тирани, които направляват съдбите ни според собствените си прищевки, а като посредници и автори на многото удоволствия, които ни се предлагаха. Когато започнах да посещавам други семейства, ясно си дадох сметка доколко нашата участ е щастлива, и признателността ми засили моята синовна обич (Мери Шели, *Франкенщайн*, гл. II)

Тези постоянни връщания и препратки към миналото, съпоставени със сегашната ситуация, в която се намира героя, ни помагат да видим, че самият protagonist преживява себе си и съдбата си като трагически. Виктор ясно заявява, че заслужава съжалението на героите в творбата, на слушателя му – моряка Уолтън, и на всеки, който ще се превърне във възприемател на историята му. Щастието и спокойствието, които са изпълвали първите години от живота му, биват преживени от Франкенщайн като безвъзвратно изгубени, в следствие на непоправимата грешка, която той допуска и която му отнема всичко хубаво, и то безвъзвратно.

В какво се корени грешката на Виктор Франкенщайн, е един от основните въпроси, които повдига творбата на английската писателка. Тук основните посоки на разсъждение са две. Като негово основно прегрешение може да бъде видяно опълчването срещу природните закони и божествения ред. Франкенщайн повече от всичко иска да надмине всичко, което е постигнато от човека досега – той иска да вдъхне живот на неживата материя. Всяко желание има своята първопричина и тя не е пропусната в наратива, представен ни от Мери Шели. Такова обстоятелство в живота на героя се явява смъртта на неговата майка, Каролин – жената, която се запечатва в ума му като ангелски образ, отнет му неправомерно от съдбата. Това се превръща в двигател на усилията на младия студент да намери начин да противостои на силите на природата, на които човекът е подвластен: „...започна ли веднъж да съживявам мъртвата материя, продължавах да мисля аз, ще бъде само въпрос на време (макар за момента да ми беше невъзможно), преди да съм в състояние да възвръщам живота там, където смъртта очевидно е започнала да разлага тялото“ (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава IV). Тук психоаналитичните прочити на романа с охота забелязват обстоятелството, че Мери Шели също губи своята майка, и то в момента на раждането си, но настоящият текст ще избегне анализа на фигурата на

автора, като вместо това вложи усилията си в разчитането на фикционалната трагедия на нейния герой.

Според други тълкувания на наратива, грешката на Франкенщайн не е в самото създаване на чудовището, а в това, че не го дарява с никаква грижа след акта по съживяването му. Прекращвайки човешките възможности и влизайки в ролята на Творец, той отказва да поеме каквато и да е отговорност за творението си. Франкенщайн създава чудовище, толкова ужасяващо за човешките очи, че дори той, собственият му *баща*, решава да избяга от него в мига, в който го съзира. Това става и причина за всички нещастия, които то ще донесе на създателя си, когато чудовището осъзнава, че Виктор Франкенщайн носи отговорност за него, която той е отказал да приеме.

Връзката между двамата главни герои в романа изпълнява изискването на Аристотел за близка родственост. Франкенщайн се явява създател на своето чудовище и по този начин – негов баща. Въпреки това, воден от арогантността си, наподобяваща тази на полубог, и от страха и отвращението, които изпитва при първата среща със създанието, той отказва да установи каквато и да е връзка с него. Отказът на учения да разпознае творението си, води до разрыв в отношенията им и допълнително ги усложнява.

Това на свой ред довежда и до първото престъпление на чудовището, което е жест на отмъщение към неговия творец – убийството на Уилям, малкия брат на Франкенщайн. Още от това най-сбито представяне на събитията може да видим как отношенията между действащите лица са крайно усложнени – в динамиката между създател и създание вече е вкаран и кръвен роднина на Виктор Франкенщайн. Като анализиране този епизод, ни се отдава възможност да видим по какъв начин едно злощастно събитие, като смъртта на близък човек, може да бъде издигнато до трагическо. Разликата се изразява в това, че човешката скръб, породена от загуба на обичан член на семейството, не би била достатъчна да извиси наратива до нивото на трагедия – но в този случай се разкрива трагическата вина на героя и тя стоварва именно върху него отговорността за злодеянието. Самият Виктор в разказа си за това събитие изрича: „В цялото това нещастие, което си представях и от което се страхувах, не можах да предвидя и една стотна от *страданието*, което бях обречен да понеса“ (курсивът е мой). Защото смъртта на Уилям вече бива осмислена

различно от героя – тя се превръща от просто едно злощастно събитие, извършено от външна сила, в последица от *грешката*, допусната от самия Франкенщайн. От изтърпяващ мъката от смъртта на невинно дете, споделена от хората около него, главният герой се превръща в причинител на трагедията – във всеки един смисъл на тези думи.

И отново се връщаме към въпроса в какво точно се изразява трагическа грешка на героя? Персонажът я осмисля и приема единствено на нивото на създаване на чудовището, което в последствие извършва злодеянията си – за Виктор Франкенщайн отговорността за разните нещастия и смърт в хода на повествованието носи безименното му творение, а той е виновен дотолкова, доколкото му е вдъхнал живот. Именно това заслепление на героя – въпреки познаванията и перипетиите, които възникват в романа – няма да го напусне до самия му край. Той ще продължи да осъзнава себе си единствено като създател на убиеца, а не като убиец, чието оръжие е неговото собствено създание. Това е Едип, който при цялото знание – станало негово в края на пиесата – за злодеянието, което е извършил, не обвинява себе си за смъртта на баща си, а единствено се разкайва за последиците, които е предизвикала тази смърт. Франкенщайн упорито няма да осмисли пълните размери на трагическата си вина, дори когато те му бъдат заявени от чудовището му – като създател той е трябвало да поеме отговорността за творението си, а вместо това го оставя безпризорно и без закрила. Именно това първоначално отричане от създаденото от него същество става причината въпросното то да се превърне в злодей – в това се корени трагическата вина на великия учен в света на романа. Хюбристичният акт на съживяване на това, което трябва да остане неживо, се осъзнава като стоящ на повърхността, докато наистина тъмната истина – онова, което бива важното от романтическа гледна точка – е фактът, че Франкенщайн изоставя създанието, което може да разчита само и единствено на него.

Фабулата – узнаване и перипетия

След като сме покрили минималното условие, за да съществува една трагедията, според дефиницията на Аристотел, се обръщаме към онези елементи на фабулата, които са „най-същественото, с което трагедията увлича зрителя“ (Аристотел 2013:

85), а това биват именно перипетиите и познаванията. Въпреки желанието ми разглеждането им да протече отделено едно от друго, абсолютната им обвързаност в наратива на интересувания ни роман не позволява подобно деление, без да предположи неизбежно преповтаряне в хода на разработката. Това – дори да ни създава неудобството да проследим тези две събития паралелно – напълно удовлетворява изискването на Аристотел те да протекат едновременно, защото „най-хубаво е познаването, когато заедно с него възникват и перипетии, както е в *Едип*“ (пак там: 91) и във *Франкеницайн*, бих допълнила аз. Но какво представляват тези две понятия и каква е тяхната функция в трагедията?

Нека започнем с познаването, като направим важното уточнение, че за целите на това изследване термините познаване, узнаване и разпознаване, които се използват при различните преводи на думата *анагноризис* (ἀναγνώρισις), ще бъдат разглеждани и употребявани като синонимни. Връщайки се към дефиницията, която ни дава Аристотел, познаването е „преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда между героите, определени за щастие или нещастие“ (пак там). Това едва скицирано определение не ни оставя с особено ясна представа за значението на термина, ако към него не включим допълнителни разяснения за случаите, в които похватът бива използван. Узнаването може да се осъществи като разкритие за характера и за причинителя на едно или друго събитие, като би следвало то да бъде злощастно, ако е част от състава на трагедията. Узнаването може да бъде предизвикано от поява на неодушевен предмет – в наши дни бихме назовали това „веществена улика“ – или от случайни събития, чието случване разкрива пред героя нещо, което допреди това е оставало скрито за него – това е „такова взаимоотношение, при което едно произволно събитие спонтанно придобива смисъл“ (Паскалева 2018: 399) като осъществяващо прехода от незнание към знание.

Съществува и друг клас узнавания, които се състоят в идентифицирането на един герой от страна на друг – или от страна на двамата, ако неведението относно тяхната връзка е взаимно. Това може да стане по няколко начина – произтичащо от самите събития, по външни белези на героя, чрез неговото саморазкриване, чрез изникнал спомен или чрез умозаключение. Те, разбира се, са йерархизирани от Аристотел по степен на художественост и естественост, но както някои автори твърдят – а ние ще се съгласим – „средствата, чрез които се осъществява разпознаването, не могат да

бъдат оценявани по някакви абстрактни, така наречени художествени съображения“ (Stuart 1918: 278). Ако все пак искаме да внесем критерий, по който да бъдат разграничени добрите от лошите примери за използване на този похват, то той би бил дали от разпознаването произлиза перипетия или не. Защото, ако то има за цел единствено да докаже нещо, е по-нехудожествено от случаите, в които предизвиква обрат (Аристотел 2013: 98).

Перипетията е „преходът на събитията в противоположна посока, и то, както казваме, по вероятност или необходимост“ (пак там: 91) Тя е именно това преобръщане в съдбата на героя, при което той разбира, че намеренията му са се обърнали срещу самия него. Това може да бъде последица от взето от трагическия персонаж решение, чиито дългосрочни последици са налице дълго преди въпросния обрат, но когато узнаването отключи *момента* на осъзнаване на грешката, реалното се изсипва върху плещите на героя с цялата си възможна тежест. Това е най-добре да стане именно изведнъж, неочаквано и внезапно, защото „в противен случай, ако идва постепенно, шокът от изненадата би се променил“ (Lucas 1962: 57). Перипетията е събитие, което срина хармонията в света на протагониста, като същевременно сякаш подсилва хармоничността на самата трагедия – „добродетелта на повествователния разум се състои в това да се вгради дисхармонията в хармонията, с изненадата да се допринесе за смисловия ефект, който след промяната представя фабулата като вероятна, дори необходима“ (Рикъор 1996: 74).

В следващите редове ще бъдат разгледани три епизода от романа на Мери Шели, които представят серията от узнавания и перипетии, с които се сблъсква Виктор Франкенщайн, в ролята си на трагически персонаж.

1. Виктор Франкенщайн за първи път вижда творението си и разбира, че е създал чудовище

Франкенщайн дълго чака момента, в който ще съзре как съществото, което твори в продължение на месеци, оживява пред очите му. Той влага всички свои усилия, време и цялата си психическа и физическа сила в създаването на своето творение. През целия процес той е изпълнен с въодушевление и бива обсебен от идеята за успех, пренебрегвайки всичко друго – своите физически нужди, контакта със семейството

си. Той бива изцяло завладян от идеята да бъде първият човек, разгадал тайната на живота и дарил с него неживата материя.

Лицето ми изгуби цвета си и тялото ми измършавя от затворения начин на живот, който водех. Имаше моменти, когато търпях провал на самия праг на откритието, но продължавах да вярвам, че успехът ще настъпи ако не в следващия час, то поне на другия ден. Тайната, която само аз владеех, стана смисълът на живота ми и аз изцяло ѝ се посветих. Луната съзерцаваше среднощните ми усилия, когато неуморно, задъхан от желание, преследвах природата в най-затулените ѝ скривалища. Как да ви разкажа за ужасите на моите тайни бдения, когато аз, грешникът, се ровех в плесента на гробовете или измъчвах живи същества, за да оживя мъртвата материя? (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава IV).

Нещо повече – Виктор вярва, че неговото дело ще се превърне в една от най-важните стъпки в развитието на науката и ще дари „нашия тъмен свят с ослепителна светлина“. Той вярва, че изпод ръцете му на учен ще се родят „безброй щастливи и свършени същества“, които ще му дължат признателност, по-голяма от тази на детето към бащата. Франкенщайн бива опиянен от мисълта, че ще влезе в ролята на Творец, но в своето стремление и нетърпение допуска ужасяваща грешка – той не изгражда творение си *по свой образ и подобие*, а създава същество, толкова изродно, че предизвиква ужас и отвращение у собствения си създател.

Моментът на узнаването е този, когато Франкенщайн вижда как във вените на неговото творение започва да тече живот и тялото на чудовището придобива вид, който ужасява студента. Всичко, което е част от създанието, предизвиква единствено отвращение у Виктор и неговата мечта да бъде за творенията си по-достоеен от роден бащина фигура, бързо отстъпва място на абсолютния отказ да припознае съществото, което стои пред него, като свое.

Няма нищо по-непостоянно в живота от чувствата. Две години робски труд с единствената цел да вдъхна живот в неодушевено тяло! Заради тази мечта се бях лишил от отдих и здраве. Стремях се към нея с безумна страст; а сега, когато резултатът бе налице, цялата красота на мечтата отлетя и сърцето ми се изпълни с неописуем ужас и отвращение. Не можех да понеса вида на своето създание... (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава V).

Франкенщайн – студентът по естествознание, който наистина успява да съживи създание и така да даде *божествен* тласък на науката – в крайна сметка разбира, че неговите добри намерения, очакванията и усилията му се обръщат срещу самия него в облика на изродното създание, чиито поглед той не може понесе. Съществото, което Виктор Франкенщайн създава, за да олицетвори безграничните възможности на науката, които той е овладял, се оказва символ на провала му като създател.

Това е първата перипетия, която се появява в съдбата на героя. Създанието на Франкенщайн, което той така е бленувал да съживи, сега го ужасява именно защото е живо. Това преобръщане в съдбата на Виктор се оказва едно от най-съществените събития в творбата – стремежът към научен прогрес и лична слава, намерили израз в лицето на създанието – се превръщат в проклятието, което Франкенщайн ще понася занапред.

2. Чудовището на Франкенщайн взима първата си жертва – малкия му брат Уилям

За тази сцена Мери Шели ни пренася в една възвишена и мрачна готическа атмосфера, която едновременно привлича и отблъсква (Стоянов 1973: 220) – природните картини, познати на героя от детството му, са забулени от плаща на нощта, разкъсван единствено от мълниите, които бурята носи. Виктор се отправя към мястото, където е намерен трупа на малкия му брат, и отправил поглед към „величествената битка, разиграваща се в небето“ (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава VII), отправя зов към духа му. Сякаш именно това негово обръщане към неземното е подтика, след който трагическата логика е необходимо да покаже на персонажа, че е пристъпил закони, по-велики от него. Това е моментът, непосредствено след който той съзира силуетът на своето (не)забравено създание – среща, която Франкенщайн отлага от трагичната вечер на създаване на творението си – от мигновения отказ да го припознае като свое. Сега то е изправено пред него, като силует сред дърветата, осветен от поредната мълния, която обаче се явява като просветление за великия учен. Разпознаването, от страна на Виктор към неговото чудовище, бива осъществено двойно. Ако в първата си част то е на ниво идентификация и външните белези на фигурата с „гигантски ръст и уродлива външност“ издават нейната самоличност, то втората част мълниеносно разтърсва Франкенщайн – не е случайно мястото, на което се намира, и моментът на тази среща – чудовището е убиецът на

Уилям. След моментът, в който е направено въпросното съждение, то повече няма да бъде оспорено – това се превръща в трагичната истина, която внася ред в света на повествованието, дори и да разстройва този/реда на героя. Веднъж прогледнал, на него му предстои да приеме цялата жестокост на случилото се, като осъзнае собствената си вина за престъплението – той вдъхва живот на убиеца. Това е „момента на истината - момента, в който героят, с отворени очи, се изправя лице в лице с реалността, за която не е знаел или която се е опитвал да избегне. При обстоятелствата [на трагедията] това трябва да е момент на ужас“ (Brereton 1970: 35). Това проглеждане е изразено чрез думите: „Аз бях пуснал на свобода в света покварено чудовище, чиято наслада бяха убийствата и причиняването на страдания; нима нямаше да убие брат ми?“ (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава VII).

3. Чудовището изпълнява обещанието си да навести Франкенщайн в първата му брачна нощ, но вместо да погуби създателя си, то убива съпругата му

Последният епизод от трагическата съдба на Виктор Франкенщайн, който ще бъде разгледан в настоящата глава от изследването, ще бъде този, в който неговото създание изпълнява своето зловещо обещание да посети създателя си през първата му брачна нощ. Това посещение представлява отмъщението на чудовището, предизвикано от разрушените му надежди да бъде създадена негова половинка – създание от женски пол, също толкова изродно, за да бъде другар на Франкенщайновото творение в живота извън цивилизацията.

— Стига, дяволе! Не трови въздуха с тези зловни звуци! Аз ти обявих решението си и не съм страхливец, за да се изплаша от заканите ти. Остави ме — аз съм непреклонен!

— Добре. Тръгвам си, но запомни — ще бъда с теб през брачната ти нощ!

[...] Изтръпвах при мисълта кой ще бъде поредната жертва на ненаситната му мъст. И тук си спомних думите му: „Ще бъда с теб през брачната ти нощ.“ Значи, това ще бъде смъртният ми час. Тогава ще умра и с това ще заситя и погася злобата му. (Мери Шели, *Франкенщайн*, глава XX).

Виктор почти се среща с примирението, че тази нощ ще бъде последната от неговия живот. Единственото, което решава да направи, е в последните си мигове да се

опълчи на звяра и да го надвие във финалната им среща. За целта приготвя оръжието си и изпраща своята любима, Елизабет, в друга стая, откъдето няма да става свидетелка на кръвопролитие. Малко след това съпругата му надава вик и Франкенщайн осъзнава своята огромна заблуда.

Той узнава, че не е разтълкувал правилно закана на своето творение и то е съумяло да нанесе може би най-тежкия си удар върху своя създател. Перипетията в този момент от фабулата представлява фактът, че Франкенщайн предпазва себе си от нападението на чудовището, като така оставя своята съпруга беззащитна в лапите му.

Виктор се впуска в спиралата на узнаванията и перипетиите, която го тегли надолу със своите безпощадни разкрития. Ако по времето на своя експеримент, той е воден от най-чисти намерения – били те научни или лични – те вече са се обърнали срещу него и са сринали реда в битието му. И както Миглена Николчина казва по този повод: „Франкенщайновата благонамереност [...] търпи крах, далечните му планове са по епиметеевски недалновидни и постиженията, до които го отвежда науката, се оказват чревати с рискове – той създава същество, което е дълбоко нещастно и което причинява нещастие и смърт“ (Николчина 1988). Стореното от Франкенщайн се връща към него и това коства живота на много хора, но най-напред на малкия му брат. И така, неволно или не, повествованието следва предписанието на Аристотел героят да извърши делото си по незнание, а след това да познае жертвата си. Преходът към абсолютно нещастие в съдбата на героя е налице – трагическата фабула е осъществена, и то в най-добрия ѝ възможен вариант, защото съдържа всички елементи, които може да са част от състава ѝ – страдание, узнаване и перипетия.

Катарзисът

Една от главните задачи на трагедията, според Аристотел, е тя „чрез състрадание и страх [да] извършва очистване от подобни чувства“ (Аристотел, *Поетика*, гл. 6), или казано с други думи – да доведе възприемателите си до състояние на *катарзис*. Този термин заема важно място в понятийния апарат, функциониращ в съчиненията на древния философ, и както много други понятия там – то не среща пълно и задоволително обяснение из страниците им. Затова и въпросът *що е катарзис според Аристотел* все още предизвиква полемики из полето на литературната и философската наука.

Цели изследвания са посветени на това да разчетат какво представлява *катарзиса*, в зависимост от това в кои текстове е употребен терминът и по какъв начин. Някои наблягат на обстоятелството, че *катарзисът като очистване* е медицинска метафора, като това предполага въпросът дали това състояние би било благоприятстващо единствено болните хора – тези, които изпитват проблеми с правилното разчитане на своите и на чуждите емоции, или се отнася към всички зрители на една трагедия (Myers 1926).

Друго виждане по въпроса представлява идеята, че катарзисът е средство, което помага на младите хора да постигнат познанието за емоциите. Чрез него гражданите и тяхното етическо самосъзнание ще могат да бъдат възпитани, така че техните емоционални реакции да съответстват правилно на ситуациите, които им се представят или в които биват поставяни – да усещаш болка, когато съзираш такава, или да изпитваш удоволствие при благоприятни обстоятелства – като това ни е загатнато в *Никомахова етика* (Lear 1988: 303).

Настоящият текст обаче ще възприеме едно друго установено в критическата литература становище, което е добре артикулирано от Николай Гочев. Той разглежда катарзиса като форма на познание, но в рамките на трагедията, при което зрителите узнават, че героят, който понася ударите на съдбата, единствен е виновен за своите нещастия и те не са резултат от божествен произвол. Така чувствата на страх и състрадание биват изместени от обикновена емпатия към страдащия персонаж:

Задачата [на трагедията] бива изпълнена тогава, когато зрителят получава възможност да узнае, че нещастieto на трагическия герой не е резултат от случайност или каприз на боговете – защото боговете нито са безсилни да предотвратят ужасните неща в човешкия свят, нито ги причиняват произволно. В действителност героят сам се оказва причина за нещастieto си, защото върху него тежи трагическа вина, която не е наследствена, а е резултат от собствената му самоувереност и неуважение към боговете (*hybris*). Накратко, зрителят узнава, че изходът от трагическото действие е справедлив. Поради това той престава да изпитва състрадание и страх, тъй като състраданието е за онзи, който търпи незаслужено нещастие, а страхът идва от това, че такова нещастие може да сполети всеки. Но нещастieto се оказва заслужено, и следователно не може да сполети друг, освен онзи, който сам го е предизвикал. На мястото на тези вредни страсти остава само умереното съчувствие (*to philanthropon*), което следва да се изпитва към всеки страдащ като към човек, независимо от неговата вина или невинност. В това се състои катарзисът и това е задачата на трагедията, ако е изпълнена добре (Гочев 2004: 318).

Чрез повествованието на *Франкенщайн* или новият *Прометей* читателите могат да достигнат до състояние на катарзис, проследявайки съдбата на Виктор Франкенщайн. Спрямо дефиницията за катарзис, представена чрез текста на Николай Гочев, процесът по *очистване* предполага читателят да разбере, че нещастията на героя са резултат от неговите собствени избори и действия.

Подобно на трагическите герои от античните трагедии, героят на Мери Шели носи лична вина за нещастията, които го сполетяват. Неговата безразсъдна увереност и желание да надскочи човешките възможности, създавайки живот от неживата материя, чертаят пътя на бъдещите перипетии в съдбата му. Той не успява да предвиди последствията от своето хюбристично осмеляване да промени природния ред, и това закономерно и неизбежно срива реда и в неговия собствен живот.

Нещастieto на героя бива възприето като заслужено от читателя на романа, като този момент на катарзисно познание настъпва при разказа на чудовището за премеждията, през които е преминало, когато бива изоставено от своя създател. Виктор Франкенщайн, както разбираме, заслужава съдбата си, защото той създава живот, без да поеме отговорността за създаването си. Той не успява да го научи на състрадание и морал, и още по-важното за наратива – не съумява да го дари с щастие.

Франкенщайн е отговорен не само за своето страдание, а и за това, което изпитва неговото творение.

След като читателите осъзнаят, че нещастията в съдбата на младия учен са заслужени и справедливи – резултат единствено от неговите действия – чувствата на страх и състрадание естествено отстъпват място на емпатия към героите.

Интересен е обаче случаят с катарзиса на един от героите в романа, а именно – моряка Уолтън, който иска да прекоси океани и да достигне места, които друго човешко същество не е. Това също е проява на хюбрис, доколкото прекомерната самонадеяност на героя го тласка в посоката да пренебрегне границите, които природата е поставила пред човека. Пътешествието през ледения океан заплашва не само неговия живот, но и живота на десетки моряци, за които Уолтън носи *отговорност*, и преди срещата си с Франкенщайн той е убеден, че трябва да доведе делото си докрай, дори това да има определена цена. Той споделя в писмата до сестра си, Маргарет: „Защо да не продължа все така по непокорената и все пак послушна стихия? Какво ще спре дръзкото сърце и непоколебимата воля на човека?“ и още „Решимостта ми е неотменима като съдбата“ (Мери Шели, Франкенщайн, Трето писмо)..

За него срещата с Франкенщайн се оказва съдбоносна. В хода на разказа на учения за нещастията, които са го сполетели заради проявената дързост, Уолтън осъзнава потенциалната цена на собствените си амбиции. Той може да види как стремежът да постигнеш велики дела е способен да доведе до собствената ти гибел и до гибелта на невинни хора – в случая, моряците на неговия кораб. „Освобождението от отрицателните чувства служи за овладяване на безпокойствата на човека, които го тласкат към пороци и го отклоняват от живота в съгласие с разума“ (Гочев 2023: 160) Не е случайно, че в края на романа младият капитан решава да се върне назад, като така спасява себе си и екипажа на кораба от почти сигурна смърт. Вслушването в гласа на разума и актът на смирение пред природата са пряко следствие от историята и съветите на Виктор Франкенщайн. Така фигурата на Робърт Уолтън, който е слушател на историята за злощастния учен, се явява и място на очистиране.

Дори да не успява да спаси себе си от неотменимата съдба, която той самият е предизвикал, Франкенщайн преживява своя момент на просветление – а защо да не

го наречем и катарзис – в хода на своята история. Той осъзнава до какво довежда желанието да надвиеш закони, по висши от човешкото, и решава да спаси Уолтън от гибелта, която очаква самият Виктор.

Заклучение

Настоящото изследване си постави за цел да анализира образа на Виктор Франкенщайн, поставяйки го в ролята му на трагически персонаж, като следвахме постановките на Аристотел за това кои са най-важните елементи на една трагедия. В хода на анализа проследихме как младият учен, воден от необузданата си амбиция да доведе науката до неவிждан напредък и демонстриращ своята арогантност срещу природния и божествения ред, се вписва изцяло в античната представа за трагическото.

Характерът на Виктор Франкенщайн възплъщава в себе си хюбристичната самонадеяност и надценяването на човешките възможности, съчетано с наивността и отказа от отговорност. Всичко това лежи в основата на неговото трагическо падение, което задвижва фабулата през поредица от узнавания и перипетии, придавайки ѝ структура, близка до трагическата. Страданието на героя произтича не от божествена несправедливост или произвол, а от неговите погрешни избори, действия и бездействия – които обричат него, създаването и цялото му семейство на нестихващи нещастия, като единственият изход от тях може да бъде намерен в смъртта.

Следователно образът на Виктор излиза от рамката на учения, който, подтикнат от своята лудост, създава чудовище, чиято единствена функция е да обслужва жанра на готическото повествование. Франкенщайн е герой, който влиза в ролята на *нов Прометей*. В това свое амплоа той, за разлика от античния си прототип, не съумява да допринесе за общественото благо, а напротив – пуска на свобода създание, което в своето огорчение сее единствено разруха. Така наративът на романа се превръща в трагически по своята същност – той представлява своеобразно предупреждение за тези, които искат да предизвикат природните и божествените сили.

Усилията ни дотук се състояха в това да видим как постановките на Аристотел за трагическото, намират място и приложение в един жанр, непознат за древния

мислител, какъвто е романът. Подобен междужанров скок отчасти ни позволява и текстът на *Поетика*, защото, казва ни се там, „трагедията и без движения постига целта си, както и епосът – чрез прост прочит се установява каква е тя. И ако е по-добра в други отношения, показът не е необходима нейна черта.“ (Аристотел: 120-121). Това се явява за нас отговор на въпроса дали имаме основание да търсим в романовото повествование онова, което Аристотел е открил за трагедията.

Досегашния анализ на свой ред ни показва, че фабулата на романа на Мери Шели е „съставена така, че онзи, който, без да има зрително възприятие, [...] тръпне и състрадава вследствие на случките“ (пак там: 94). Спрямо това можем да заключим, че наративът на *Франкенищайн* или *новият Прометей* може (по вероятност и необходимост) да бъде наречен трагически, а дори и да бъде изтъкнат като един образец за такъв, доколкото в него могат да се открият всички елементи, които съдържа и добрата трагедия.

Библиография

Аристотел, За поетическото изкуство, прев. Александър Ничев, София: изд. "Захарий Стоянов", 2013.

Богдана Паскалева, „Случайността на поетическото събитие“, В: Предизвикателството Аристотел, съст. Гичева-Гочева, Колев, Паницидис, София: УИ "Св. Климент Охридски", 2018, с. 369-400.

Исак Паси, Трагичното, София: изд. „Наука и изкуство“, 1963.

Камелия Спасова, „Случайност и съдба в Поетика на Аристотел: Статуята на Митий в Аргос“, В: Предизвикателството Аристотел, съст. Гичева-Гочева, Колев, Паницидис, София: УИ "Св. Климент Охридски", 2018, с. 538-558.

Миглена Николчина, Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм, София: УИ "Св. Климент Охридски", 1988.

Младен Долар, „Ще бъда с теб през брачната ти нощ“: Лакан и изродното, Литературен вестник, 2013, № 24, с. 10-11.

Николай Гочев, Poiesis: Класически и съвременни опити по теория на старогръцката литература. Аристотел и Хегел, София: изд. „Сонм“, 2004.

Николай Гочев, Трагедията, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023.

Огнян Ковачев, *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*, София: Еднорог, 2004.

Пол Рикъор, „Едно подемане на Поетиката на Аристотел“, прев. Атанас Желев, В: Прочити, съст. Владимир Градев, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996, с. 67-80.

Цветан Стоянов, Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература, София: изд. „Наука и изкуство“, 1973.

Brian W. Aldiss, *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*, New York: Schocken Books, 1976, pp. 20-31.

Donald Clive Stuart, "The function and the dramatic value of the recognition scene in greek tragedy", *The American journal of philology* 39.3, 1918, pp. 268-290.

Donald W. Lucas, "Pity, terror, and peripeteia", *The Classical Quarterly* 12.1, 1962, pp. 52-60.

Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, Florida: University of Miami Press, 1970.

James Rieger, *Introduction to Frankenstein or, The Modern Prometheus. The 1818 Text*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1982.

Jeannette King, *Tragedy in the Victorian novel: Theory and practice in the novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*, Cambridge university press, 1978.

Jonathan Lear, "Katharsis." *Phronesis* 33, no. 3 (1988): 297–326.
<http://www.jstor.org/stable/4182312>.

Margaret J. H. Myers. "The Meaning of Katharsis: A Study in Aristotle's Canons of Tragedy." *The Sewanee Review* 34, no. 3 (1926): 278–90.
<http://www.jstor.org/stable/27534009>.

Maurice Hindle. "Vital Matters: Mary Shelley's *Frankenstein* and Romantic Science." *Critical Survey* 2, no. 1 (1990): 29–35. <http://www.jstor.org/stable/41555493>.

Patrick Brantlinger, "The Gothic Origins of Science Fiction." *NOVEL: A Forum on Fiction* 14, no. 1 (1980): 30–43. <https://doi.org/10.2307/1345322>.

Paul Ricoeur, *The symbolism of evil. Vol. 18*, Beacon Press, 1967.

Robert D. Hume. "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84, no. 2 (1969): 282–90. <https://doi.org/10.2307/1261285>.

Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishers, 2003.

Walter L. Reed, "The Problem with a Poetics of the Novel", *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 9, No. 2, Duke University Press, 1976.

Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.