

БЕЗПОКОЙСТВО НА ГОТИЧЕСКОТО РОДСТВО: ЖАНРОВА И ЕСТЕТИЧЕСКА РАЗНОРОДНОСТ В РОМАНА „ЕЛИКСИРИТЕ НА ДЯВОЛА“ ОТ Е. Т. А. ХОФМАН

Доц. Огнян Ковачев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. В доклада проследявам естетически и културноисторически взаимодействия между явления от британската готическа литература и немския черен романтизъм в термините на културния пренос. Във фокуса на изследване са анализ на романа *Еликсирите на дявола* от Е. Т. А. Хофман и съпоставка му с *Монахът* на Матю Г. Люис. Техния готически контекст очертават произведения на Хорас Уолпоул, Ан Радклиф, Уолтър Скот, Фридрих Шилер, Карл Гросе и др. Анализът проследява работата на словесния, фантастичния и визуалния код в двата романа и синестезийното им съчетаване, характерно за немския автор. Съпоставката се извършва на персонажно, сюжетно, междутекстово, жанрово, етическо и др. равнища. Редом с готическите, в *Еликсирите* откроявам елементи на билдунгсромана и тривиалния роман. Анализирам също мотива за двойника и проявления на метафикционалност. Използвам трудове и идеи на Райнер Годал, Цветан Тодоров, Ерик Блекол, Мишел Фуко, Лубомир Долежел и др.

Ключови думи: литературна готика; черен романтизъм; двойници; свръхестествено; фантастично; визуален код; междутекстовост; метафикция

I maintain that terror is not of Germany, but of the soul.

Е. А. Пое

Европа ликува след разгрома на Наполеоновата армия при Ватерлоо от армиите на херцога Уелингтън и фелдмаршал фон Блюхер, когато един изкушен в много изкуства съдия от Берлинския апелативен съд публикува своя първи роман. Той излиза в два тома, през септември 1815 г. и май 1816 г., под чудноватото заглавие *Еликсирите на дявола. Следсмъртни книжа на капуцина отец Медардус*. Семантиката на магическото, дяволското и смъртта носи ореола на „черния романтизъм“ (Schwarze Romantik), към чиято естетика и идеология романът бива трайно причислен. Това е втората книга на писателя и титулната ѝ страница

съобщава не името му, а че е от „автора на *Фантазии в маниера на Кало*“. Както тогавашните, така и днешните читатели с лекота разпознават в прозрачната перифраза фигурата на Е. Т. А. Хофман. Тази авторова ипостаса обаче съдържа и функционална провокация: ще може ли четящият романа да открие присъщия за немския романтик синестезиен ключ, сключил ведно словесния, фантастичния (*Fantasiestücke*) и зрителния код на писането му? Трите кода играят съществена роля при създаването и възприемането на творбата, затова ги определям като интратекстуални и естетически. А тъй като словото, въображението и зрението са основни инструменти на човешкото (само)познание както в просвещенската, така и в романтическата идеология, въпросните кодове са и антропологически.

Редом с естетическото изпъква и литературноисторическото смесване или преплитане на генеалогични линии и диалогизиращи помежду си произведения. Те произлизат от две национални литератури – британската и немската, от съседни периоди, каквито са Предромантизмът и Романтизмът, от сродни явления, като британското Готическото възраждане, движението *Буря и устрем* и последвалия го *Schauerromantik* в Германия, и жанрове като готическия роман, разказите за привидения и т.нар. *Schauerroman*, както и по-общите литературни парадигми на готиката и романтизма. Съотнасянето им е сложно и към тяхното съпоставително разглеждане не бива да се подхожда с разбирането за едностранчиво *повлияване* на заварили от изпреварили, а за равностойно и обратимо *взаимодействие* помежду им.

Привкусът на английската готика е осезаем в Хофмановите *Еликсири*, но пък нейни първомайстори, като Ан Радклиф и Матю Люис, или пародисти, като Джейн Остин и Томас Пийкок, охотно добавят германски ферменти от страх и ужас в своята „кървава напивка“. Източниците им се роят от централни в литературния канон фигури, каквито са Гьоте и Шилер, до сравнително периферни сега, но популярни и влиятелни навремето автори, като Кристиан Шпис, Карл Гросе, Йозеф Алоис Глайх и др.¹ В така оформилия се транснационален жанров контекст методологически по-уместно е да се изследват езикови и литературни взаимодействия под формата на превод, адаптиране, преработване на мотиви, пряка или завоалирана интертекстуалност и др. не в двуполусния модел на влиянието, а в плана на многополюсен *културен пренос*².

„Ти ще трябва да опишеш точно историята на своя живот“³

Словесният код в *Еликсирите* е всеобхватен и има най-разнолики възплътвявания. Стилловото разноречие варира от носталгичния спомен до копнежна страст, от детска невинност до закоравяла порочност, от свенлива първа любов до неудържима похот, от дълбоко религиозно чувство до неистово богохулство, от смирена набожност до сатанинска надменност и т.н. Не им отстъпват по словосмесителство реторическите регистри, съчетаващи завладяващата проповед и суетното красноречие, комичното говорене и сатиричното описание, философ-

ския размисъл и трагическата ирония на съдбата. Основната задача на словесния код е да организира повествователната структура на романа, която не се отличава с особена оригиналност – сглобена е предимно с похвати, симулиращи автентичност, познати от просвещенските романи в писма и дневници. Такива са мистифицираните „Предговор на издателя“ и преводът от италиански, автобиографичните записки, пътните бележки на Медардус-Викторин, прихванато писмо, съдържащо любовна тайна и обяснение на загадъчни случки, и др. Сродно въздействие търсят и вмъкнати текстове, „удостоверяващи истинността“ на невероятната история, като „Пергаментният лист на стария живописец“ и „Добавка от отец Спиридион, библиотекар на капуцинския манастир в Б.“.

Към ефект на достоверност се стреми и разказването в първо лице, единствено число. Ала неговата изповедност постига и други, дори противоположни резултати, като например ролята на ненадежден разказвач (*unreliable narrator*) в термините на Уейн Буут. То е психически инструмент, изразяващ душевни състояния и мисли на Медардус, разкъсан между духовната си устременост, гордото съзнание за избраничество, изкушенията на плътта и преследващия го зъл дух. Второ, чрез аз-повествованието, още един типично просвещенски жанр „участва, без да принадлежи“ (в термините на Дерίδα) в жанровата мозайка на романа. Той е свързан с мотива за самопознанието и по-нататък ще му бъде отделено специално внимание. Трето, първоличният разказ и подзаглавието, „цитиращо“ лични книжа, ясно указват връзката на *Elixirurite* с по-ранни немски романи, като недовършения *Der Geisterseher. Aus den Memoiren des Grafen von O*** (1787 – 1789) от Фр. Шилер и четиритомния *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G*** от Карл Гросе. Тя дава основание на Ерик Блекол да види в мозайката елементи от сензационния жанр на *Trivialroman* (Blackall 1983, pp. 230 – 231).

„сам за себе си една необяснима гатанка, раздвоен съм със своето аз“

В сравнение с *Фантазиите*, където водеща е музикалната тематика, фантастичният код в романа е гротесково обогатен с мрачните краски на свръхестественото, ужасното, готическото/*Shauerroman*, сатаническото и – не на последно място – обезпокоително сродното (*unheimlich*) двойничество. Фантастичната образност у Хофман не е противоположност, а продължение на реалистичната. Първата е латентно заложена във втората и след нейното проявяване двете съществуваат като паралелни реалности. Такава континуална двойственост по различни начини структурира художествените свят в приказки, като *Златната делва*, *Лешникотрошачката* и *Малкият Цахес, наречен Цинобър*, в капричиото *Принцеса Брамбила* и ноктюрното *Пясъчният човек*, в романа *Житейските възгледи на котарака Мур* и др. В духа на романтическата естетика, техните фантастични съставки често са фигури на душевния опит и скритата същност на персонажа или символи на *несъзнаваното*.

В *Еликсирите* религиозният лайтмотив поддържа иманентната раздвоеност на зримия земен и незримия небесен свят. Тя е както пространствена, така и етическа алегория, спомагаща за разграничаване на благочестивите от нечестивите, на добродетелните от злите. При Медардус обаче тази разделителна линия преминава през вътрешния му свят. Сексуалността, събудила се още докато е послушник, и влечението към дяволската напитка се сблъскват с религиозните норми и забрани. У него оживяват демоните на суетността, гордостта, надменността към събратята монаси и желанието да напусне манастира. Те разколебават неговата нравствена и религиозна цялост и пораждат разцепване на самосъзнанието му, което на повествователно ниво е прелюдия към мотива за двойничеството. Вътрешният конфликт намира израз, но не и разрешение, в полюсно раздвоено мислене (*Spaltung*) на обектите от външния свят, както настояват Фройд и другите. Но тук ме интересува не психоаналитичната, а литературната функция на подобно разколебано възприятие. В опита си да дефинира фантастичния жанр, Цветан Тодоров изтъква „колебанието на читателя“ като „първото условие за фантастичното“. Той смята аналогичното колебание на персонажа за факултативен, макар и често срещан втори жанров белег (Todorov 2009, pp. 30 – 32). Подобно на Алваро във *Влюбеният дявол* и Алфонсо в *Ръкопис, намерен в Сарагоса*, Медардус тълкува двусмислено невероятните, ужасяващи и т.н. случки, в които е въввлечен от неведоми сили, като по този начин „дирижира“ читателското колебание. За разлика от двамата и подобно на Анселмус в *Златната делва* или Джилио Фава в *Принцеса Брамбила*, той е раздвоен и „със своето аз“. В резултат персонажът въвлича читателя в играта на реалистичното и фантастичното, така че двамата заедно изграждат континуалната двойственост на Хофмановия фикционален свят.

„Понеже ти, благосклоний читателю, току-що видя икони, манастир и монаси...“

От трите кода, зрителният е, струва ми се, най-малко проучен в готическите изследвания, макар още Уолтър Скот да обръща внимание на трансмедиялните ефекти на готическото писане. В предговора си към изданието от 1811 г. на *Замъкът Отранто* от Хорас Уолпоул той заявява, че авторовото „смело настояване за действително съществуване на фантоми и привидения ни се струва много по-естествено в хармония с нравите на феодалните времена и произвеждащо много по-силно въздействие върху ума на читателя, отколкото всеки опит да се примири вярата на феодалната епоха в свръхестественото с философския скептицизъм на нашата чрез отдаване на такива чудеса на действието на гърмящ прах, свързани огледала, магически фенери, скрити врати, говорещи тромпети и подобни приспособления от немските фантазмагории“ (Scott 2003, p. 337). Примерите във втория случай са свързани с неодобрението на шотландеца към

стремежа на Ан Радклиф да дава правдоподобно обяснение на свръхестествено-то в романите си. Но макар и чрез отрицание, той подчертава сродните белези в подходите на различни готически писатели.

Зрителният код в творчеството на Хофман не свежда дейността си само до магически видения или илюзионистки номера. Още в Предговора издателят насочва погледа на „благосклонния читател“ към иконични знаци на готическия дискурс: „Но ето, ти се обръщаш и забелязваш едвам двадесет крачки зад нас едно готическо здание, чиито портал е богато украсен със статуи“. Освен чрез зрителния това упътване може да се възприеме и чрез метафигурационния код на повествованието, за който ще стане дума по-нататък. На свой ред, читателят среща погледите на обитателите на мястото: „икони с ясни, живи очи“ и монаси „с вдигнат нагоре набожен поглед“, сякаш са „оживели иконите и са слезли от високите корнизи“. Разколебаването на границата между живото и неживото поражда особеното усещане на „тайнствени тръпки“ от срещата на настоящето с „чудните легенди и сказания“ от миналото (Hofman 1929, p. 7). Задачата на това двумирие е да настрои възприемателските сетива за историята и необикновените видения на Медардус. Ала в нея витае и духът на Хорас-Уолпоуловата концепция за готическия роман в предговора му към второто издание на *Замъкът Отранто*: „да се съчетаят два вида романи – старинният и съвременният“ (Uolproul 1986, p. 54). Скоро зрителният код ще отстъпи мястото си на своя синестезиен близък – словото, а архитектурната готика ще трябва да се преобрази в своята литературна синекдоха – разказа за „страшното, ужасното, лудото, смешното“ в живота на монаха. Но вместо да превключат в словесния повествователен модус, уводните думи на издателя сякаш се опитват да удвоят двата кода, така че читателят хем да бъде „верен спътник“ на героя в разказваната история, хем да се забавлява „от безбройните картини на тази камера обскура, която ще се разкрие“ пред него като статичен наблюдател (Hofman 1929, p. 8).

„Ти ще разпознаеш скрития зародиш, който бе роден от една тъмна съдба“

Виждаме, че *camera obscura* – едно от най-древните приспособления за възпроизвеждане или видоизменяне на образи – придобива фигуративно значение на механизъм за произвеждане на разказ в картини, а чрез буквализираното значение на „неясна, тъмна стая“ – и на готически иконичен знак. Така в областта на зрителния код ново семантично приплъзване увеличава обхвата и пронителността на погледа отвъд видимата форма: „Може и да се случи, изглеждащото безформено, като го погледнеш с по-остър поглед, да ти се представи ясно и закръглено“ и т.н. Способността за виждане отвъд видимото отвежда към централни за романтичeskата естетика мотиви и източници, каквито са *сънят* и *въображението*: „това, което наричаме общо сън и въображение, може да бъде и символичното познание на тайната нишка, която се проточва през нашия жи-

вот“. Тайната нишка в живота може да бъде фигура на нещото, което по-банално наричаме *аз* или *съдба, истина, предопределение, смисъл* или *секс*... Но какво ни носи познанието за това нещо? Могъл ли е Медардовият издател да предположи, че със следващите си думи ще се впише в един *discours*, основан на взаимовръзката между *savoir* (*знание*) и *avoir* (*власт/сила*): „и като че трябва да мислим изгубен оня, който смята да е спечелил с това познание силата да разкъса силом онази нишка и да започне борба с тъмната власт, която господства над нас“ (Hofman 1929, p. 8)? Неговият скептицизъм като че ли произтича от фукоянската етика на аза, раздвоен в тайнството на своята изповед. Във *Волята за знание* Мишел Фуко описва как от XVIII в. насам нараства ролята на християнската и юридическата *изповед* в познанието за субекта: „знание не толкова за неговата форма, колкото за онова, което го разцепва, за онова, което може би го детерминира, но което преди всичко го кара да убягва на самия себе си“ (Fuko 1993, p. 97). Тази двулика роля извежда на готическата сцена на нашия анализ първородния литературен двойник на Медардус – капуцински монах изповедник, повярвал, че има знанието и властта да удовлетвори своите порочни желания и да избегне полагащото се възмездие както на този, така и на онзи свят.

„Такъв беше Амброзио, абатът на капуцините, наричан свят човек“

Протагонистът в *Монахът* на М. Г. Люис несъмнено е най-неистовият злодей в английски готически роман от XVIII в. Рожба на брака между неудържимото въображение и неимоверната начетеност на своя двайсетгодишен автор, книгата идва на бял свят с шеметен скандал, утвърждава нова разновидност на ужасното и поражда паметни литературни последователи и влияния⁴. Амброзио е трийсетгодишен, абат на мадридски манастир, непознал все още зова на плътта, „еднакво непокарен от грижи и грехове“ (Luis 2016, p. 34). Но зад привидното смирение на „свят човек“ прозира самолюбието на проповедник, покоряващ умовете и душите на черкуващите с красноречие и пламенен поглед, както и на чаровен изповедник, поглъщащ с очи женските прелести. Смесицата от неосъзната похот, показна набожност и култивирано монашеско коравосърдечие го прави фанатично безмилостен към чуждо провинение. Такава е любовната връзка на девойката Агнес, държана насила като монахиня в ордена на св. Клара. Нейната история е в основата на втората сюжетна линия на романа. Непознаващ собствената си душа и безчувствен към мъките на ближния, Амброзио е трагически невинен, следователно и неспособен да предотврати предстоящите свои чудовищни престъпления. И когато към горната греховна троица се присъедини извиращият не от благочестива вяра, а от гордост, фалшив ентузиазъм – лайтмотив в романа, духовникът затъва от висотата на своя сан в бездната на душевното и телесното си безчестие⁵.

Родството между *Монахът* и *Еликсирите на дявола* е предмет на разнородни съпоставки – на персонажно, сюжетно, междутекстово, жанрово, етическо,

психологическо и др. равнища⁶. И Амброзио, и Медардус имат трудно детство, отрастват и са възпитани в манастир. И двамата са капуцини, които искат да служат всеотдайно на Бога и по своему вярват, че са предопределени за религиозни подвизи, с които ще се издигнат в ордена си. Като духовни събратя, те стават жертви на изкушения и на последвалите ги сатанински измами. Характерна обща черта е противоречивото съчетание от реторическа умелост, религиозен ентузиазъм и нечестиви страсти. Амброзио е плътски привлечен от изображението на Св. Богородица, но то се оказва портрет на смъртна жена, която го прелъстява. Тя, на свой ред, се оказва зъл дух, изпратен му от Луцифер. Медардус нарушава забраната да се отваря бутилката с вино, съхраняваща се в реликвария на манастира, за която има легенда, че е дар на св. Антоний от самия дявол. И така буквално освобождава злия дух от нея. А когато всеки от двамата изтъква твърдостта на великия отшелник като пример в борбата си с изкушението, на което все повече се поддава, сходството помежду им добива дори ироничен оттенък. Строги изповедници на чужди грехове и тайни, те крият своите от събратята си и от себе си дори.

От друга страна, техните родословия, също забулени в тайна, ги тласкат към инцест и зловещи убийства. Амброзио е подхвърлено дете, не познава родителската и семейната обич, затова погрешно тълкува гласа на кръвта като глас на страстта – прелъстява, отвлича, насилва и умъртвява своята сестра и извършва майцеубийство. Разказът на Медардус за неговото детство свидетелства, че на младини баща му е сторил грях, който поискал да изкупи, и „умрял опростен и утешен в същия миг, в който съм се родил“ (Hofnam 1929, р. 9). Това съвпадение поражда у младежа усещане за избраничество и гордост, отключваща стаения демон на порочността. Той пропада в бездната на престъпления, светотатство и разпътство, изкачва голготата на разкаянието, страданието и избавлението, за да очисти и своята, и родовата вина. Тук излиза наяве една концептуална и дори идеологическа разлика в подхода на двамата автори. Люис използва историята за ужасните престъпления и падения на Амброзио, който накрая загива, сключил договор с дявола, като литературна провокация и сатирично средство за изобличаване на фалшивия религиозен морал и за антикатолическа пропаганда⁷. Хофман вписва в пагубната диалектика на Люисовия готически разказ романтичeskата метафизика на немската *трагедия на съдбата*, при която вината се корени в действията не само на протагониста, но и на властваща над него неведома сила от миналото. Така немският роман наследява поука, заложена от Уолпоул в *Замъкът Отранто*, че „греховете на бащите се изплащат от техните деца до трето и четвърто коляно“ (Uolpoul 1986, р. 52). Но освен предупреждение влага в нея и надежда за спасение.

„Двата образа се сливаха в душата ми в едно“

Досега открихме предимно семейни прилики, сродяващи съпоставяните ро-

мани и техните контексти. Ала безпокойството на родството е резултат и от различията, от стремежа на автора да отхвърли гнета на влиянието и да приспособи първообраза към своя замисъл. Какви са по-очевидните разлики между двете творби? В *Монахът* се разказва в трето лице, ед.ч. Обективният повествовател усилюва достоверността на вътрешните терзания и раздвоения на персонажите или на страшните, ужасни и чудовищни събития, които представя. Изключение прави дългият разказ на Реймонд за напразните му усилия да освободи любимата си Агнес от опеката на нейните роднини. В него той вмъква две фантастични истории. Едната е за призрачната Кървава монахиня въз основа на немска страшна легенда. Действието протича вдън гори немски, където върлуват разбойници, сякаш дошли от едноименната драма на Шилер или от романи на Ан Радклиф и Уилям Годуин, и в замъка Линденберг, където витае привидението и Агнес е строго охранявана. Тук се среща единствената в *Монахът* употреба на ключова за Хофмановия роман дума. Изтъквайки слабостта, която Кунегунда, пазителка на Агнес и гротескна съименица на Кандидовата възлюбена, изпитва към черешовото бренди, Реймонд саркастично подхвърля: „като вълшебен еликсир, алкохолът смекчаваше жлъчния ѝ характер, а понеже на мястото, където беше затворена, нямаше други забавления, се напиваше по веднъж на ден, просто за да си минава времето“ (Luis 2016, p. 142). Втората история е по мотиви от средновековната легенда за Скитника евреин. Тук, с помощта на кръста, пламтящ на челото му, той избавя Реймонд от властта на призрака. В *Еликсирите Хофман* прави две вариации по съставки на легендата. Тайнственият старец, чиито превъплъщения се явяват пред Медардус, видими единствено за него, в ключови моменти от живота му, е проекция на Скитника евреин. А кръстът върху рамото на монаха и на Викторин е белег и на злата съдба, и на тяхното ужасяващо родство. Отсъствието на обективен очевиден на свръхестествените явления в двете фантастичните истории превръща Реймонд в ненадежден разказвач и поддържа колебанието на читателя относно истинността на случващото се. Люис разколебава романа и на равнището на изказа, като изпъстря, подражавайки на Радклиф, прозаичния разказ с лирически текстове. Това смесване се вписва в (пред)романтическата тенденция на престъпване на естетически и жанрови граници, чиито наченки са корелациите на образ и слово в илюстрираните поеми на Уилям Блейк или на лирическо и наративно начало в *Лирически балади* на Уърдзуърт и Колридж.

В *Еликсирите* сам Медардус разказва историята на своя живот, заемайки позата на ненадежден разказвач. В нея той играе много роли: на детето, на проповедника, на раздвоения, на лъжеца, на безумеца, на злия двойник, на пикарото, като всяка черта е различна пътека на повествование. Тъй като героят не търси богатство и благополучие, а осъществяване на свои заложби, утоляване на пресътпни желания и последващо избавление от тях, житието му, като в средновековна психоматия, става бойно поле на доброто и злото. В борбата със своята

сянка и с тъмните сили на съдбата той по чудодеен начин побеждава преследващия го двойник и се помирява със себе си и със света. Това е основание да видим в неговия първоличен разказ признак на *билдунгсромана*, чийто жанров смисъл е самопознание и себеизграждане на протагониста. Романът дори може да бъде четен като готическа вариация на този жанр. В нея личността се формира, казано с една богословска дихотомия, не катафатично – знаещ кой е, героят гради своя положителна идентичност, за да се интегрира в общата цялост, а апофатично – незнаещ кой е, той се очиства от наследени или самоналожени негативни идентичности, за да постигне вътрешна цялостност. Според Ерик Блекол повествованието тръгва от „изначално единство, в лицето на детството, пречупва се в процеса на разпадане, след което се завръща към единството – но към едно по-висше единство“ (Blackall 1983, p. 232). Тази диалектика на раздвоения „аз“, смята той, възплъщава в романа светогледни и естетически принципи на немския романтизъм, заложили във философията на Фихте.

„Аз съм това, което изглежда, че съм, а не изглежда да съм това, което съм“

По-горе вече стана дума за господстващия в *Монахът и Еликсирите на дявола* мотив за двойника. Проявление на раздвоеното себе- и светоусещане, присъщо на готиката и романтизма, той определя литературния дух на времето. Тъй като в двата романа двойникът има няколко, при това преминаващи една в друга разновидности, ще използвам за него понятието *мотивно поле*, въведено от Лубомир Долежел в неговата структурална тематология. То съдържа три „родствени мотива“: а) „персонаж със собствена идентичност съществува в два или повече алтернативни свята“, б) „*doppelgänger*“ или „идентични близнаци“ и в) „Две алтернативни възплъщения на един и същ персонаж съществуват в един и същ свят“ (Dolezhel 1994, pp. 13 – 14).

На пръв поглед, само вторият и третият мотив са налице в Хофмановия роман. Медардус и граф Викторин имат един баща, наследили са неговата поквареност и са физически неразличими един от друг. Идентични близнаци се появяват още в разказа „Двойниците“ (1821) и в *Житейските възгледи на котарака Мур*, но тяхната отделност се запазва (Rank 1971, pp. 12 – 13). Докато Медардус, без да знае за съществуването на брат си, неволно причинява смъртта на случаен непознат, след което възприема неговата самоличност и бива припознат като Викторин. Случайната смяна на идентичност задейства наративния механизъм на фантастичното. На свой ред, чудодейно оцелелият граф започва да се представя като Медардус. В своя фикционален свят сдвоените персонажи се сливат в един, който, на свой ред, се раздвоява и те неколккратно разменят самоличностите си, престъпвайки от втория към третия мотив. Моделът на Долежел гъвкаво включва още „преходни области“ и варианти на мотивите. Така братята ще попаднат в зоната между б) и в). Старецът, който се явява на Медардус в менлив облик и накрая се оказва баща му, ще свърже а) и в), като носител на

„духове, на свръхестествени качества“ и създаван чрез метаморфози (Dolezhe 1994, pp. 16 – 17). Метаморфозна вариация е и комично-лудият двойник Пиетро Белкампо – Петер Шонфелд.

В *Монахът* същият вариант произвежда немалко ефекти на двойничество. Послушникът Росарио се оказва изкусителката Матилда, диреща в манастира любовта на Амброзио. Вече споменах следващите ѝ преображения. Агнес решава да се предреши като Кървавата монахиня, но двете си разменят местата. Красив свирач на флейта се оказва възплъщение на Сатаната. Макар да няма телесен двойник, Амброзио претърпява редица душевни и нравствени обрати, които го променят до неузнаваемост. Към мотива за идентичните двойници частично спадат Реймонд и Лоренцо, които биват лишени от любимите си, както и Антония и Агнес, които са затворени и измъчвани в подземията на метоха. В мотивното поле може да добавим особена, четвърта разновидност на *компартивни или междутекстови двойници*, които излизат наяве само в съпоставката на двете творби. Отчетливи примери са двойките Амброзио и Медардус, Антония и Аврелия, и Матилда и Ойфемия.

„това беше един преведен от английски роман: Монахът!“

В *Еликсирите* Аврелия се измъчва от пламенно любовно чувство към непознат монах капуцин, който ѝ се явява като стряскащо видение. Вкъщи тя се зачита в книга, озаглавена *Монахът*: „чудната история ме увличаше, но когато, в описанието, стана първото убийство, когато ужасният монах започна да светотатствува все по-нечестиво [...] обзе ме безимен ужас“ (Hofman 1929, p. 209). Книгата ѝ помага да си обясни, но не и да се избави от своята „светотатствена любов“. Нейното заглавие е най-явната междутекстова препратка към английския роман, но тя служи за тълкуване не само на необяснимото чувство, но и на повествованието, като цяло. Чрез нея Хофмановата творба насочва читателския поглед към онази си отлика спрямо *Монахът*⁸, на която ще се спра накрая: нейната метафикционалност под формата на автокоментари.

На три пъти, в решаващи моменти от житейската си история, Медардус разказва как я пише. И всеки път писането променя самоличността на пишещия. Най-напред, като обвиняем в убийство, решава да подготви писмено своята защита: „реших да запиша романа, който трябваше да ме спаси“. Фикционалността на романовия жанр, сама по себе си, подсказва недостоверността на написаното. Но пишещият монах откровено описва своята измама: „във време на писането моята фантазия се разпалваше, всичко се формираше като закръглено съчинение и все по-здраво и по-здраво се изтъкаваше тъканта от безкрайни лъжи, с които се надявах да прикрия истината“ (Hofman 1929, p. 179). Към метафикцията той добавя шарката на мистификацията.

Вторият автокоментар има коренно противоположен повод: „По това време, когато ме обграждаше като някакъв сън в небесата, аз започнах да записвам

всичко, което се беше случило с мене, след като бях видял отново Аврелия“. Присъствието, признанието и прошката на любимата извисяват влюбения монах и го вдъхновяват да започне своята книга на паметта като далечен отклик на Дантевата *Нов живот*. И тогава Медардус, подобно на Поета, призовава читателя за съпричастност към тези изповедни слова и породилите ги чувства. Напътствайки го как да чете, монахът си служи с метафикционалността по начин, сходен с този на Издателя в предговора на романа: „Чуждий, непознатий човече, който ще четеш някога тези листове, аз те помолих по-рано да си спомниш онова славно слънчево време от своя живот...“ (Hofman 1929, p. 193).

Третият и последен случай на метафикционален обрат се явява след завръщането на разказвача в манастира в Б. В самия край на неговата повест игуменът Леонардус му възлага „още едно наказателно упражнение“: „Ти ще трябва да запишеш точно [...] историята на своя живот. Фантазията ще те отведе, наистина, още веднъж в света [...] в даден момент ще видиш Аврелия по-иначе...“ (Hofman 1929, p. 306). Тук за сетен път се събират ведно трите кода – словесният, фантастичният и визуалният, за да начене писането на *Следсмъртните книжа на капуцина отец Медардус*. Този реторически жест, чрез който краят указва своето начало, може да бъде възприет като наративен двойник на музикалния индекс *da capo al fine*. Косвено основание за подобна аналогия дават композиторската дейност на Хофман и музикалната тематика в други негови литературни творби, пряко – собственото му характеризирание на началните романови епизоди чрез различни музикални темпа⁹. Тогава заключителната „Добавка от отец Спиридион, библиотекар на капуцинския манастир в Б.“ ще бъде романовата *coda*, която оформя неговия епизод, но и разкъсва „тайната нишка, която се проточва през нашия живот“. За разлика от гибелта на Амброзио, смъртта на немския му събрат носи избавление на душата и изкупление на греха на бащата. Така, в съдържателен план, цикълът на престъплението и възмездието в рода е прекратен, а в повествователен – принципът на целостта уравнисява принципа на хетерогенността. Но преустановява ли това и безпокойството на готическото родство?

БЕЛЕЖКИ

1. Изпреварващото немско влияние върху британската готика, и особено върху Монахът на Матю Грегъри Люис е проследено и анализирано в (Guthke 1953) и (Conger 1980). За двустранното взаимодействие, възможното влияние на френски произведения, както и за случаи на плагиатство, адаптации и преводи виж (Slegu 1995, p. 140 сл.).
2. Според Райнер Годел, „Културен пренос означава преносът на идеи, културни факти, практики и институции от една специфична система на социални, поведенчески, перформативни и репрезентативни образци в друга, в хода на който обкръжението, мотивите, критериите за подбор и целите се променят“ (Godel 2009, p. 29).

3. Всички подзаглавия в статията са фрази от Еликсирите на дявола. Те, както и цитираните от романа откъси, са по превода на Панайот Чинков, публикуван през 1929 г. Правописът е осъвременен.
4. Фредерик Франк изтъква, че „вдъхновяващата енергия на Монахът привлича такива разнородни читатели като Мери Шели, Натанаел Хоторн, Шарл Бодлер, Томас Карлайл, Александър Пушкин и Антъни Тролъп“ (Frank 1997). Към тях трябва да добавим поне имената на Емили Бронте и Е. А. По.
5. „Този мотив за лъжливия пример и противоречивостта продължава от край до край в Монахът“ – подчертава Робърт Майлс, според когото подривната стратегия на Люис е насочена не към неправдоподобното на готическия свят, а „към открояване на властовостта, така че нейната структура да изпъкне под кожата“ (Miles 1993, p.160).
6. Може би тук е мястото да се изтъкне като български литературоведски принос вниманието, което Симеон Хаджикосев отделя на Еликсирите в своята Западноевропейска литература (Хаджикосев 2005, pp. 189–193). Той отбелязва прилики с Монахът, посочва възможни източници и прави сравнително обширен преразказ. Упоменат е и приносът на Едмънд Бърк към естетиката на ужасното, за съжаление, с неточности.
7. Сатиричната нотка се долавя още в цитата от Хораций, първомайстора на литературната сатира, в мотото на романа и в подражанието му в началото на първата част. Тя, както и други идеологически тенденции в Монахът са предмет на проучване и анализ в статиите, включени в посветения на 200-годишнината от публикуването на романа брой на (Romanticism on the Net 1997).
8. В романа на Люис единствено „Подражание на Хораций“, играещо ролята на предговор, и прологът като че ли имат метафикционална насоченост. Но обръщението към книгата в началото на стихотворението е пародийна преработка на Хорациевото Писмо (I, 20), а във втората му част авторът характеризира себе си, но не и творбата си. Прологът представлява кратко описание на препратките и заемките в книгата. Според Мария Марниери списъкът може да бъде продължен (Marnieri 2018).
9. В писмо от 24 март 1814 г. авторът оповестява, че първият том е завършен, и описва неговите начални епизоди с музикалните термини *grave sostenuto*, *andante sostenuto e piano* и *allegro forte* ((Blackall 1983, p. 230).

ЛИТЕРАТУРА

- ДОЛЕЖЕЛ, Л., 1994. Структуралната тематология и семантиката на възможните светове. Случаят с двойника. Превод от чешки Добромир Григоров. *Литературна мисъл*, vol. 2, pp. 6 – 20.
- ЛУИС, М., 2016. *Монахът*. Превод от английски Слави Ганев. София: Deja Book.

- ТОДОРОВ, ЦВ., 2009. *Въведение във фантастичната литература*. Превод от френски Красимир Кавалджиев. София: СЕМАРШ.
- УОЛПОУЛ, Х., 1986. *Замъкът Отранто*. В: *Готически романи*. Превод от английски Жечка Георгиева. София: Народна култура.
- ФУКО, М., 1993. *История на сексуалността. I. Волята за знание*. Превод от френски Антоанета Колева. Плевен: ЕА.
- ХАДЖИКОСЕВ, С., 2005. *Западноевропейска литература*. Част трета. София: СИЕЛА
- ХОФМАНЪ, Е., 1929. *Еликсиритъ на дявола*. Превод от нѐмски П. К. Чинковъ. София: Ив. Г. Игнатовъ & синове.

REFERENCES

- BLACKALL, E., 1983. *The Novels of the German Romantics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CLERY, E., 1995. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762 – 1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DOLEŽEL, L., 1991. Strukturální tematologie a sémantika možných světů Případ dvojníka. *Česká Literatura*, vol. 39, no. 1, pp. 1 – 13. Retrieved September 30, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/43321483>.
- DOLEZHEL, L., 1994. Структуралната тематология и семантиката на възможните светове. Sluchayat s dvoynika. Prevede ot cheshki Dobromir Grigorov. *Literaturna misal*, vol. 2, pp. 6 – 20 [In Bulgarian].
- FRANK, F. S., 1997. *The Monk: A Bicentenary Bibliography. Romanticism on the Net*, vol. 8. <https://doi.org/10.7202/005776ar>.
- FUKO, M., 1993. *Istoria na seksualnostta. I. Volyata za znanie*. Prevod ot frenski Antoaneta Koleva. Pleven: EA. [In Bulgarian]
- GODEL, R., 2009. Carl Grosse's "Der Genius", or: Contingency and the Uncanny in Cultural Transfer. *Colloquia Germanica*, vol. 42, no. 1, pp. 27 – 47. Retrieved September 30, 2020, Available from <http://www.jstor.org/stable/23982652>.
- HADZHIKOSSEV, S., 2005. *Zapadnoevropeiska literatura*. Sofia: CIELA
- HOFMAN, E., 1929. *Eliksirite na dyavola*. Prevod ot nemski P. K. Chinkov. Sofia: Iv. G. Ignatov & sinove.
- LEWIS, M., 1995. *The Monk*. Edited by H. Anderson. Oxford: Oxford University Press.
- MILES, R., 1993. *Gothic Writing 1750 – 1820: A Genealogy*. London and New York: Routledge.
- RANK, O., 1971. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Translated by Harry Tucker Jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- SCOTT, W., 2003. Appendix D: Sir Walter Scott's Introduction to the 1811 Edition of *The Castle of Otranto*. *Walpole, Horace. The Castle of*

- Otranto: A Gothic Story and The Mysterious Mother: A Tragedy*. Edited by Frederick Frank, Broadview Literary Texts.
- TODOROV, TSV., 2009. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Prevod ot frenski Krasimir Kavaldzhiev. Sofia: SEMA RSh. [In Bulgarian]
- UOLPOUL, H., 1986. *Zamakata Otranto. Goticheski romani*. Prevod ot angliyski Zhechka Georgieva. Sofia: Narodna kultura. [In Bulgarian]

THE ANXIETY OF GOTHIC KINSHIP: GENERIC AND AESTHETIC HETEROGENEITY IN E. T. A. HOFFMANN'S NOVEL "THE DEVIL'S ELIXIRS"

Abstract. In this paper I trace aesthetic and cultural-historical interactions between phenomena of the British Gothic literature and German Dark Romanticism in terms of cultural transfer. Focus of the study is the analysis of E. T. A. Hoffman's novel *The Devil's Elixirs* juxtaposed to Matthew G. Lewis's *The Monk*. Works by Horace Walpole, Anne Radcliffe, Walter Scott, Friedrich Schiller, Carl Grosse, and others outline their Gothic context. The analysis traces the interplay of the verbal, the fantastic and the visual codes in the two novels and their synaesthetic interlocking, characteristic of the German author. The comparison includes characters and plot, intertextual, generic, ethical, and other aspects in Hoffmann's and Lewis's novels. Along with the Gothic, elements of the Bildungsroman and the Trivialroman are highlighted in *The Elixirs*. Also the motive of the double and instances of metafiction are analyzed in it. Critical works by E. Blackall, L. Doležel, R. Godal, M. Foucault, T. Todorov, and others were applied in my writing.

Keywords: gothic literature; dark romanticism; doppelgänger; supernatural; fantastic; visual code; intertextuality; metafiction

✉ **Dr. Ognyan Kovachev, Assoc. Prof.**

Comparative Literature Founding
Co-director of the "Literature, Cinema and Visual Culture" Postgraduate Programme
Faculty of Slavic Studies
Sofia University "St Kliment Ohridski"
15, Tzar Osvoboditel Blvd.
1504 Sofia