

ЧЕРНИЯТ МОНАХ НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ И НЕГОВИТЕ ГОТИЧЕСКИ СЪБРАТА

Доц. д-р Огнян Ковачев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Незавършената повест *Черният монах* от Емилиян Станев все още остава в периферията на неговото творчество, а също и на изследователския интерес от страна на българското литературознание. От друга страна, сюжетът и едноименният персонаж я вписват в широк мрежа от произведения на английски, немски, френски, руски и други автори, в традициите на готиката, романтизма, реализма и техни разновидности, където мотивът на Черния монах е общо място. Наричам потенциала на подобни общи места да образуват мрежи от произведения, частично свързани посредством отделни, често пъти контекстуално необусловени нишки, *многовалентна междутекстовост*. Съпоставяйки чрез нея творби от различни автори, жанрове и националности, стигам до извода, че тяхното взаимодействие може да бъде описано, с помощта на понятия като *де- и ретериториализация* (Делъоз и Гатари), като ризоматично и готическо. Изследването не засяга историко-философски, етически, обществено-политически и т. н. аспекти на Станевото творчество.

Ключови думи: периферност; творческа история; междутекстовост; съпоставително изследване; ризома; готика

Тук лорд беловлас е денем на власт,
а черен монах – през нощта;
и няма васал, до днес непризнал
на черния призрак властта.

Джордж Байрон, *Дон Жуан*

Повестта *Черният монах*¹⁾ попада в раздела „Недовършени и непубликувани творби“ от седмия том на *Събрани съчинения* на Емилиян Станев. Ала дори недописано, написаното вижда бял свят в две по-ранни публикации. Това позволява да се проследят варианти на текста и заглавията, които авторът съобразява в хода на работа с изменения в замисъла, събитийната и персонажната система. Неустановеността и динамиката на структурата, съдържанието и заглавието съставляват част от загадката, провокираща читателското въоб-

ражение да търси и досъчинява развитието и завършека на произведението. За изследователя обаче те пораждат неяснота и несигурност, които сякаш са основна причина за по-малкия критически интерес в сравнение с този към Станевите разкази, исторически романи и други творби²⁾. Но дали „основна“ е синоним на „основателна“? Немалко недописани творби в световната литература отдавна са обекти на изследване, дописване и дори на филмово адаптиране³⁾.

Втора причина за оскъдната рецепция на повестта може да бъде нейната сюжетно-темпорална двуплановост – прехождане напред и назад във времето, подобно на действието в *Машина на времето* от Хърбърт Уелс или *Майстора и Маргарита* от Михаил Булгаков. Осцилирането между средновековно минало и социалистическо настояще създава особено нереалистично двувремие, към което се добавят мотиви на призрачна поява и свръхестествено присъствие, на двойника, на сексуалност и инцестно влечение, на нравствена криза, душевна борба и др. Сложното съчетаване на нереализъм и болезнен психологизъм е новост в творчеството и стила на писателя, особено чуждо е на онзи вид реализъм, налаган в българската литература по негово време. Въплъщение на това съчетание е фигурата на Черния монах. Той е и същинският посредник между двата времеви и събитийни плана на повествованието.

Ако Черния и свързаните с него мотиви изглеждат чужди сред свои в българската литература, не се ли оглежда той като свой в чужди, при това немалко, монаси двойници от другоземни литературни, естетически, исторически, културни, жанрови и прочие контексти? Може да ги срещнем в английски, немски, френски, руски и други произведения, в традициите на готиката, романтизма, реализма и техни разновидности. Има ли сродяващи нишки между тези фикционални събратя, или те остават усамотени в килиите на разнородни време-пространства странници? Има ли ги, доколко са преки, разпознаваеми и критично признати, доколко – заплетени, невидими и неосъзнати? И как да опишем това монашеско общество: като разклоняващо се родословно дърво или като ризоматично сплитащо и безредно разпиляващо се множество? На тази тройца въпроси ще бъде потърсен отговор в следващите страници. Търсенето е съпоставително, междутекстово, типологизиращо и методологическо. То няма за цел да засяга историко-философска, етическа, обществено-политическа и т.н. проблематика.

Преди да тръгнем по дирите на безпътните отци чернокапци, ще проследим ретроспективно пътя на *Черния монах*. С това заглавие и най-пълен текст тя излиза два пъти: (Staneva 1983, 185 – 214) и (Stanev 1983, 42 – 70). Овдовял пенсионер споделя, в 1 л., ед. ч., своите старчески неволи. Изоставен от двете си дъщери, в които, досущ банален Лир от соц.-битова драма, е влагал големи надежди, той доживява самотен празните си дни. Но не те изпълват изповед-

ния му разказ, а нощите, в които изневиделица, от дълбините на древно минало, прихожда Черния: „Дене измама – нощем истина!...“ (Stanev 1983, 43). Плашещият пришълец го обсебва с история, още от подхвърлено пеленаче, на своите приключения, достойни за средновековен български пикаро. Явява се на стареца в продължение на пет нощи, през които двамата общуват в едно трансбитийно и трансисторическо времепространство – свръхестествено или фантастично, насън и наяве, в старинния Търновград на патриарх Евтимий, цар Шишман и Иван Александър и в социалистическо Търново от времето на другаря Тодор Живков.

Пет години по-рано списание *Пламък* публикува вариант (Stanev 1978, 8 – 20), в който повествованието стига до третата нощ. С изключение на дребни стилистични редакции, то не се отличава от съответния дял в по-късните публикации. Трябва да се изтъкне обаче различното заглавие: „Насън и наяве“. Впоследствие писателят го дава на единствената си драма, а преименуването извежда на преден план в повестта чудноватия възплътител на мъчително раздвоение, свръхестественост и зло, но и на трансцендентното и метафизичното.

Ценни сведения за замисъла и творческата история дават дневниците на автора и спомените на Надежда Станева. В началото на 1976 г. призрачният гост вече е творческа визия на писателя. 9 февруари: „Искушава ме нещо фантастично, просто се натрапва някакъв черен монах, излязъл от небитието, скита в една мъртва нощ из мъртвото Търново...“ (Stanev 2003, 71 – 72). През следващите месеци привидението придобива литературна плът, избистря се образът на стареца, очертават се повествователни ядра. Обширна записка от 29 август започва с надписа „ЧЕРНИЯТ МОНАХ“. Тя съдържа фрагменти, влезли в първата публикация, бележка за езика и слога – да бъдат „смесица“ от съвременен и „остаринен“ език⁴), както и свидетелство за жанровия замисъл на произведението: „Романът завършва недоизказано“. Сякаш по силата на някаква наративна ирония авторът остава верен на това намерение. Любопитна, с оглед на интересуващия ни мотив, е една чернова, съдържаща метафикционална мистификация. В нея Черния монах е познат на стареца и идва в съня му от старинен ръкопис, който последният чете и тълкува. Както е известно, сънят и ръкописът са първородни хранители на готическото въображение и вестители на действието в творенията му⁵). Готическият жанр е литературна първоутроба и на черната калугерска прокоба. По-нататък следват основания за това твърдение, както и за странното родство на Станевия незавършен ръкопис с готиката.

В същата записка писателят определя ЧЕРНИЯ МОНАХ като „друг вариант на „Проклятие на духа“ (Stanev 2003, 78). За по-ранния става дума неведнъж. 19.VIII.1974: „Пак мисля за онова „Проклятие на духа“. Трябва ми Коранът, някакво описание на Смирна, турски извори“. 20.VIII: „Проклятие-

то“ без много архаизми, все пак с някои турски изрази. Ритъм настъпателен, ту ироничен, ту сърдечно тревожен, ту лирично насмешлив“. 6.II.1976: „Не се решавам да започна „Проклятието“, опасявам се да не се повтори тонът от „Антихрист“. Темата тоя път е далеч по-сложна и по-съвременна“. На 20 август се появяват характеристики на средновековен персонаж, впоследствие – Черния монах, но все още без име. Прави впечатление грижата за исторически източници, за повествователния ритъм; неизбежни са аналогии с романа в публикуваните части от повестта. А края на записката загатва: „романът може да има заглавие „Насън и наяве“⁽⁶⁾.

Въпреки проявяването на замисъла, нерешителността остава. Едва на 1.XI.1977 г. писателят уверено заявява: „... сега съм се увлякъл по „Насън и наяве“. Върви и види се, ще стане тая книга“ (Stanev 2003, 125). В мемоара си *Ден след ден* Надежда Станева описва още два ключови документа: вероятно най-ранния замисъл на това начинание и план за книгата от последните месеци на 1978 г. според нея. „Правариантът“ носи заглавие „Пет дни“ и е писан на машина с правописа до 1945 г. Това дава основание на Станева, макар и не безспорно според мен, да твърди, че „листчетата са отпреди 9 септември 1944“ (Staneva 1983, 104). Заглавието се отнася буквално към конкретен период – дните, в които съпругата и дъщерите на главния герой Витанов предстои да летуват, но и метафорично – към време за екзистенциална равностметка на мъжа на неопределена възраст. Действието протича изцяло в настоящето, подчинено на душевните терзания на протагониста. То сякаш косвено потвърждава датиранието на Станева. Ако го приемем, този проект – от „Пет дни“ до *Черният монах* – е най-дълго съзрявалото, но по ирония на съдбата недочакало зрял плод литературно дело на писателя.

В плана от 1978 г. старецът е „нервно болен човек, вижда халюцинации, щом легне да спи, някой му говори“. Изведени са три големи теми на книгата: „търсене на истината и лъжата на духа“, „война с духа“ и „гибелта“ (Staneva 1983, 106). Техният мащаб и нейната незавършеност напомнят метафората на дъба, чрез която Гьотевият Вилхелм Майстер тълкува Хамлет. Корените на Емилиан-Станевия дъб не строшават скъпоценен съд, но както и при датския принц, едно велико дело се оказва възложено на душа, недорасла за него. Прението с Черния в българската литература (и душа) остава нерешено. Затова, следвайки девиза на Гьоте: „аз охотно се вглеждам у други народи и съветвам всекиго да прави това“ (Nekerman 1966, 192), да обърнем очи към чуждоземните събратя⁽⁷⁾ на търновския монах.

Най-близкият и може би най-странно сродният се открива в едноименния разказ на Антон Чехов – „Чёрный монах“ (1893)⁽⁸⁾. Освен тъждеството на заглавия и персонажи, макар че в руския сюжет вторият има по-периферна роля, налице е мрежа от съответствия между двете и други произведения. Главният герой – магистърът Андрей Коврин, получава нервно разстрой-

ство от прекомерен умствен труд. За известно време напуска града и отива в имението на Песоцки, негов някогашен опекун, който обработва голяма овощна градина заедно с дъщеря си Тания. Тя е пораснала и между нея и Коврин се заражда любовно чувство. Завръзката не е трудно да се успори с отиването на Евгений Онегин, в I глава от едноименната творба на Пушкин, в наследственото имение на чичо му. Нещо повече, паралелът е подчертан от Чехов, но не чрез междутекстова препратка към романа, а чрез междусемиотичен цитат из арията на княз Гремин от съответната опера на Чайковски. Установената връзка обаче отваря и по-далечна перспектива – към английската романтическа и готическа литература. *Евгений Онегин* съдържа референции, алюзии, пародии и т.н., най-вече към *Чайлд Харолд* и *Дон Жуан* на Джордж Байрон и *Мелмот Скитника* на Чарлз Матюрин. В тези произведения отчетливо се проявяват и преплитат семантични и наративни вариации на мотива за Черния монах.

Но преди да прекрачим прага на междутекстовия лабиринт, ще открием едно типологично *общо място* (*locus communis*), появяващо се в техните въведения или сюжетни завръзки. Състои се в пътуване или преселване на протагониста от града/столицата в провинцията/на село по семейни причини. Старецът пенсионер се завръща в стария дом в Търново, след като дъщерите го прогонват от апартамента в София. В *Дон Жуан* Байрон прави иронична автобиографична вариация, като изпраща героя си в изгнание по море, за да изкупи греха на младостта си. Архетипната готическа романова ситуация, която Пушкин и Чехов по своему репликират, е от началото на *Мелмот Скитника*. Джон Мелмот – студент в дъблинския колеж „Св. Троица“, се завръща в имението на своя умиращ чичо скъперник, комуто възлага „надежди за независим живот“. Случайно попада на ръкопис, съдържащ фрагменти от историята на загадъчния прароднина Мелмот Скитника. Неговият живот би трябвало да е приключил в края на XVII в., но заради занимания с окултизъм е осъден да скита по света 150 години и да търси кому да прехвърли дара и товара на нечовешкото си дълголетие. В края на романа, ненамерил такъв човек, Скитника иска един час сън, през който сънува как пропада в огнена бездна. На сутринта е изчезнал безследно. Жанровата формула на своеобразното наративно транспониране в цитираните ситуации може да се резюмира като двутактово завръщане-отпращане към самопознание и/или разкриване на тайна или загадка, свързана с личната, семейната или родовата съдба.

Ще нарека *многовалентна междутекстовост* потенциала на подобни общи места да образуват мрежи от произведения, частично свързани чрез отделни, често пъти контекстуално необусловени нишки. Понятието е както концептуално, така и инструментално. Залогът на този вид междутекстовост е една знакова микросистема (*locus*) да свързва неограничен брой по-големи (произведения) в макросистема (свкупност, клъстер), благодарение на своя

неограничен брой валенции – възможности да се видоизменя във всяка по-голяма система, запазвайки разпознаваеми общи белези. Този вид би позволил 1) съотнасяне и съпоставително разглеждане на литературни явления, без те да са детерминирани от предпоставен общ контекст, или 2) формиране на нов, който да обоснове тяхната връзка⁹⁾. В новия контекст взаимодействащите единици образуват своего рода *фрактал* – фигура, съставена от един повтарящ се сегмент, който всеки път свободно изменя своя обем и съдържание, но запазва минимална тъждественост.

Централното *общо място* е фигурата на Черния монах. Чехов я въвежда в разказа си двуховово. Първо – диететично, чрез милениумна легенда, която Коврин преразказва на Тания, за „монах, облечен в черно, вървял из пустинята...“. В близост минал втори монах, който „бил мираж“. Миражът, на свой ред, се множи като фрактална структура: „образът на черния монах започнал безкрай да се предава от един слой на атмосферата на друг. [...] Накрая излязъл от пределите на земната атмосфера и сега блуждае из цялата вселена...“ (Чехов 1988, 232). И хиляда години по-късно ще се върне и ще се яви пред хората. Следва втората – ейдетична – поява като висок черен стълб на хоризонта, който се приближава, смалява и изяснява пред Коврин: „Монах, с черни дрехи, с побеляла глава и черни вежди, скръстил ръце на гърдите си, бавно мина покрай него... Босите му крака не докосваха земята“ (Chehov 1988, 234). Страховито нереален е всеки по своему: търновският монах, Чеховият мираж, ирландският скиталец. Но и в тримата витае демонът на изключителното, скитник в свръхчовешки разтегнато и напрегнато време, където трансцендира хронотопни предели, обсебва и лъсти хорски души със съкровения им желания и заблуди, тайни и наслади. Влюбена в Мелмот, Изидора копнее за неговия глас – „онази *човешка музика*, която чух за първи път...“. „Ще чуеш много по-добре! – отвръща той. – Гласовете на десет хиляди... на десет милиона духове, чийто звук е безсмъртен: непресекващ, немлъкващ, безкраен“ (Maturin 1989, 350). Черният монах шепне на Коврин в предсмъртния му час, че „е гений и умира само защото неговото слабо човешко тяло е загубило вече равновесие“ (Chehov 1988, 257). Черния наставлява стареца: „Свойствена ни е тази дяволска наслада, без нея няма напредък и развитие [...]. Тъкмо най-мислещи развъртават човека, а човекът тръпне, примира и очига да чуе нещо небивало, тайната на света и своята да узнае“ (Stanev 1983, 67). Демонът се явява и разговаря със своя избранник, видим само за него, като духа на краля пред Хамлет, в покоите на Гертруда.

Аналогично, призрачният монах изкушава натрапчиво своите автори. Отбелязах по-горе първопоявата му в дневника на Станев. Чехов разказва как под въздействието на мистично-романтично настроение и нервна преумора му се присънил образът на черния монах (Chehov 1988, 360). Тургенев подробно описва в писмо съня си, вдъхновил разказа „Призраци“ (1864). Сънят

на писателите основополага процеса на писане и редом със сънищата на персонажите се вписва в многовалентната междутекстовост на нереалистичния мотив. Авторовото съновидение е колкото биографичен факт от създаването на отделната творба, толкова и *общо място* в историята и поетиката на серии от литературни явления – жанрове, школи, направления и т.н. И двата му аспекта са присъщи на британската готика и романтизъм от XVIII – XIX в. Негови чудати или чудовищни рожби продължават своя литературен живот в романи, като *Замъкът Отранто* (1764) на Хорас Уолпоул и *Франкенщайн* (1818) на Мери Шели. А в готическите творби между тях злочинстват удивителен брой католически отци.

Може би най-ранният готически монах злодей е в трагедията на Уолпоул *Потайната майка* (*The Mysterious Mother*) от 1768 г. Брат Бенедикт е проникателен, коварен и фанатичен изповедник на графинята майка, който крои нейното опозоряване и гибел, домогвайки се до родовото наследство. Но ако той е своего рода контрастна реплика на Молиеровия Тартюф, лишена от комизъм и презаредена със злост¹⁰⁾, парадигматичните готически черни монаси се появяват в 1790-те години. Това са най-вече отец Амброзио в *Монахът* на Матю Грегъри Люис и отец Шедони в *Италианецът* на Ан Радклиф. Първият е благочестив и красноречив млад проповедник в мадридска църква на капуцините; вторият е възрастен монах, каещ се в неаполска църква за тежък грях. Публичен пример за ревностно спазване на църковните догми, насаме в килията си капуцинът се отдава на нарцисстични визии и суета. Тласкан от неопитност, гордост, събудена сексуалност и сладострастие, Амброзио става жертва на лукави изкушения и смъртни грехове. Те градираат от нарушаване на светите обети през светотатства, необузdana похот, инцест и убийства до сатанизъм. Персонажът и романът бързо предизвикват критически реакции и литературни реплики, вариращи от сляпо подражание, през майсторско превращение до крайно отрицание. Към първия полюс клонят сценичната адаптация *Орелио и Миранда* (1798) на Джон Боудън, анонимният *Отец Инокентий, капуцински абат* (1805), романи като *Зофля, или Мавърът* (1806) от Шарлот Дакър, *Манфронé или едноръжият монах* (1809) от Мери Ан Радклиф и далеч по-стойностните и познати у нас *Еликсирите на дявола* (1816) от Е. Т. А. Хофман и *Парижката „Света Богородица“* (1831) от Виктор Юго. Към втория полюс клонят прословутият отзив на Самюъл Колридж в *Critical Review*¹¹⁾ и *Италианецът* на Радклиф.

В готическите изследвания е общоприето мнението, че с този роман писателката отговаря на предизвикателството, отправено ѝ от Люис, по повод на нейния предишен роман *Потайностите на Удолфо*, за да му даде „урок по добър вкус“. Но тук интересът ми се насочва към онези съставки и похвати, които се вписват в многовалентната междутекстовост на мотива за Черния монах. Радклиф, откликвайки на мистификационната игра в първото издание

на *Замъкът Отранто* (вж. бел. v), представя като източник на повествованието *ръкопис на италиански*, даден на английски турист в Неапол. *Италианецът* е богато наситен с явни и завоалирани междутекстови връзки и нива, сякаш наподобяващи тайнствения интериор и атмосфера на готически замък. Редом с ръкописа например към творчеството на Уолпоул препращат и епиграфът на първа глава, съдържащ два стиха от *Потайната майка*, и първите думи на романа „Около 1764 година...“. Писателката дискретно удвоява литературната връзка с автобиографичен орнамент – годината на своето раждане. Друга междутекстова съставка е отец Шедони – доминикански монах, обзет от „мрачната гордост на разочарован дух“, чийто поглед прониква в най-съкровените мисли. В началото на романа той е в църквата при манастира на Черните покаяници, където му е наложено строго покаяние за тежки грехове, включително убийство. „Ръкописът“ ретроспективно разказва историята, в която се развихря неговият зъл гений. Изненадващо ужасяващо разкритие в кулминационен момент го кара да се откаже от зловещия си план и да се опита да поправи стореното. *Италианецът* е готическата лебедова песен на Ан Радклиф, с най-изкусно заплетена интрига и родствени връзки, а Шедони е един от най-сложните и запомнящи се монаси злодеи в британската готика. На континента най-съотносими с тях, както и с Амброзио и *Монахът* на Люис, са Хофмановият роман *Еликсирите на сатаната* и неговият протагонист отец Медардус.

Родството между *Монахът* и *Еликсирите* се проявява на много равнища – персонажно, сюжетно, междутекстово, жанрово, етическо и др. Хофман прави явна препратка към романа на Люис посредством главната си героиня Аврелия. Тя се измъчва от пламенно любовно чувство към непознат монах капуцин, явяващ ѝ се като стряскащо видение. Зачита се 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“ (Hoffman 1929, 209). Междутекстовата връзка има и метафикционална функция. Тя помага на Аврелия да си обясни, но не и да се избави от забранената „светотатствена любов“. Освен между книгите препратката подчертава родството и между техните протагонисти. И Амброзио, и Медардус имат трудно детство, отрастват и са възпитани в манастир. И двамата са капуцини, искат да служат всеотдайно на Бога, и вярват, че са предопределени за религиозни подвизи, които ще ги издигнат сред събратята им. И двамата богослужители не устояват пред изкушения и последвалите ги сатанински измами. Амброзио е плътски привлечен от картина на Богородица, но тя се оказва портрет на смъртна жена, която го прелъстява. Медардус не спазва забраната да отваря реликвената бутилка с вино, съхранявана в манастира... Сходствата превръщат двамата в *междутекстови двойници* и ги вписват в многовалентния интертекст на

Черния монах. Тогава не по-малко значимо изпъкват различия помежду им, но и прилики с други техни събратя.

Амброзио е подхвърлено дете, не познава родителска и семейна обич, грешно тълкува гласа на кръвта като зов на страстта и извършва чудовищен инцест. Неговите биографични детайли поразително съвпадат с животописа на Станевия Черен монах, който все пак успява навреме да разбере кой кой е. Медардус разкрива, че баща му е бил художник, сторил на младини голям грях, но умрял „опростен и утешен“ в мига на неговото раждане. Тази синхроничност буди у младежа мания за избраничество и гордост, каквато Чеховият монах втъпява на Коврин: „Да. Ти си един от малцината, които справедливо се наричат божии избраници. Ти служиш на вечната истина“ (Chehov 1988, 241). В *Еликсирите* загадъчно явяващ се живописец наставлява Медардус: „Делото, за което си избран, ти трябва да извършиш за своето собствено спасение“ (Hoffman 1929, 184).

Различен е и отговорът на въпроса „Кой разказва?“. В *Монахът*, както и при руския автор, преобладава обективното повествование в 3 л., ед. ч., усиляващо достоверността на терзанията и раздвоенията на персонажите или на ужасните събития, които представя. Медардус сам разказва историята на своя живот от позицията на т.нар. 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 повествователна линия. Също така ненадеждни са разказвачите в *Черния монах* и *Антихрист* на Е. Станев, сходни са и немалко роли, в които те се превъплъщават.

Свръхестественото е ключова готическа категория, също контрастно проявяваща се в *Монахът* и в *Италианецът*. Люис и Хофман въвеждат не-реалистични детайли, персонажи, събития, фабули и т.н. като обективно съществуващи или случващи се, чието неправдоподобие бива прието като референциално удостоверено (*accepted supernatural*). Това води до съответно раздвояване на образите на света и на протагониста; подобно раздвояване наблюдаваме и в творбите на Чехов и Станев. Радклиф също включва (на пръв поглед) свръхестествени или фантастични елементи, но те в даден момент получават рационално обяснение (*supernatural explained*). В резултат, създадените от нея светове и характери възвръщат изначалната си цялост. В порядъка на необясненото свръхестествено, Амброзио и Медардус са междутекстови двойници, но вторият има и интратекстуален – в лицето на родния си брат граф Викторин. Дватама дори неволно разменят временно самоличностите си. Подобно вътретекстово вдвояване е налице в *Италианецът*, където Дзампари – „монах привидение“ и неведома сянка двойник на Шедони – разкрива накрая своята самоличност. В многостранния си синтез Хофмановият роман съчетава типове двойници и двата вида свръхестествено от английската готика. В крайна сметка, освобождаването от графското *alter ego* донася на нем-

ския капуцин избавление от злото. Докато испанският му събрат, лишен от романов двойник, пропада безвъзвратно в бездната на порока и смъртния грях. На българска почва двойничеството в Станевата творба има по-усложнено присъствие. Наративни двойници са старецът и Черния, а ментални (в съзнанието на стареца) концептуални двойници са Черния и Ефтимий. Планирана от автора да „завършва недоизказано“, незавършеността ѝ пренася потенциалността на наративните и менталните двойници от единичността на творбата в многовалентната междутекстовост на литературния мотив.

Накрая към фракталната структура на проследявания мотив ще добавя ключово в литературата на романтизма превъплъщение. В Шестнайсета песен на Байроновия *Дон Жуан* чер монах се явява като нощно привидение пред испанския прелъстител. Сетне лейди Аделина изпълнява романс, който разказва за монаха хранител на „норманския стар манастир“. Неговият сюжет имитира средновековна легенда, чиято историческата основа е забулена в готическа откъснатост, мрак и безмълвие. Монахът е покровител на „старинния род“, „безплътен и неуловим“, над когото „небето простира закрила“ (Baugon 2004, 615). Редом с драмата *Манфред*, епизодът с Черния монах е красноречив пример за начина, по който бардът преработва и вписва готическата традиция в романтически контекст. Отново Пушкин е най-вероятният медиатор на този мотив в руската литература. В *Евгений Онегин* суеверността, като снизена профанна версия на вярата в свръхестественото, кара Татяна да „тръпне в ужас“, ако „се вести насреща ѝ калугер черен“ (Pushkin 1995, 5, VI). Чехов възстановява легендарния статут на Байроновия персонаж, добавяйки нова валентност в интертекста на руската готика и на изследвания мотив.

С течение на времето и отдалечавайки се от мъгливия Албион, Черния монах видимо става все по-безплътен и свръхестествен в представите на писателите. Призракът му заброжда из Европа преди онзи на Маркс и Енгелс. Неговото детериториализиране е трудно проследимо и обяснимо, защото не се подчинява на каузален принцип. Литературните му събрата не са подражания на действителни лица и факти, а тъкмо обратното. Следвайки от Кантовото определение на способността за желание¹²⁾, именно представите за тях са причина за действителността на фикционалното им съществуване като образи или разкази на желанието, рожби на сънища, халюцинации, фантазми, суверия и т.н. Произтичащи от потока на несъзнаваното, те биват ретериториализирани в нови литературни светове – фрактални сегменти или плоскости, чиято връзка не е задължително генеалогична. Така могат да бъдат картографирани „с една карта, която трябва да бъде произведена, конструирана и винаги може да бъде демонтирана, свързана, преобърната, видоизменена, с многобройни входи и изходи, със свои линии на бягство“ (Delyoz & Gatari 2009, 34), накратко – картографирани ризоматично. Бих добавил: и готически.

БЕЛЕЖКИ

1. Цитирам заглавието и названието Черния монах, както и определението „повест“, по варианта, публикуван в (Staneva 1983, 185 – 214).
2. От познатите ми изследвания това на Николай Димитров отделя най-обширно внимание на Черния монах (Dimitrov 2007, 103 – 105), насочено главно към хомологии с Антихрист и „Скот Рейнолдс и непостижимото“. Може да се разчете и (не)волна критическа заигравка с наративната структура в думите на Сава Василев: „Водил съм многобройни среднощни разговори с покойния Димитър Ефендулов“ относно „Лазар и Исус“ (Vasilev 2011, 236).
3. Канонични заглавия като „Кентърбърийски разкази“ от Джефри Чосър, „Кубла хан“ от Самюъл Коулридж, „Дон Жуан“ от Джордж Байрон, „Дневникът на Джулиъс Родман“ от Едгар По, „Загадката на Едуин Друд“ от Чарлз Дикенс, „Бувар и Пекюше“ от Шарл Флобер, „Войцек“ от Георг Бюхнер, „Процесът“ от Франц Кафка са само някои от примерите. Не са без значение степента и причините за незавършеност, но да не забравяме „еретичната“ идея на Никола Георгиев, че пълноправни поданици на литературната история може да бъдат не само недописани, но и ненаписани произведения (Георгиев 2006, 250 – 265). Впрочем като хипотекст на настоящата статия може да бъдат приведена, а може би привидяна, студията на Н. Георгиев „Йосиф и неговият брат“ – в: Тодоров, В. (съст.) Ненаситният ловец. Сборник в чест на 70-годишнината от рождението на проф. Зденек Урбан. София: УИ „Климент Охридски“, 1995, 101 – 146.
4. Тази смесица поразително напомня думите на Хорас Уолпоул – автора на първия готически роман „Замъкът Отранто“, че в него „бе направен опит да се съчетаят два вида романи – старинният и съвременният“ (Walpole 1986, 54).
5. Пак още в „Замъкът Отранто“ е използвана мистификация със старинен италиански ръкопис, източник на разказваната история. В предговора към първото издание се казва, че е намерен в библиотеката на стар католически род в Северна Англия и е отпечатан „с готически шрифт“ през 1529 г. в Неапол.
6. Питам се дали по волята на автора или на някой редактор и с какви основания в публикациите жанрът бива сменен с „повест“?
7. Като негови български събратя по раздвоение, демоничност на мисълта и чувствата и подвластност на изкушения тук само ще спомена Еньо-Теофил от Антихрист (Станев съзнава и бяга от такава близост) и отец Ередия от Осъдени души на Димитър Димов.
8. Станев не крие значението на Чеховите творби за формирането си като писател, но никъде не споменава този разказ, макар до 1970 г. у нас да има три превода.
9. В статията си „Различният Онегин“ Христо Манолакев предлага интересен пример за подобна междутекстовост, наричайки я „течашата едновременно

на няколко равнища интертекстуалност“. След като отчита съответствието между встъпителните ситуации в романите на Матюрин и Пушкин, той ги успоредява с действително сходна ситуация в началото на Опасни връзки от Шодерло дьо Лакло (Manolakev 2008).

10. Още в първите редове на пролога Уолпоул противопоставя своята муза, която „потопя перото си в ужаса“, на френската класицистична драма (Walpole 2003, 175).
11. Виж коментар в (Kovachev 2004, 106).
12. „Способността за желание е способността на същото [едно същество – б. м.] чрез представите си да бъде причина за действителността на предметите на тези представи“ (Kant 1974, 35).

ЛИТЕРАТУРА

- БАЙРОН, Дж., 2004. *Дон Жуан*. Прев. от английски Любен Любенов. София: Захарий Стоянов.
- ВАСИЛЕВ, С., 2011. *Варвело: книга за явяване*. Велико Търново: Фабер.
- ГЕОРГИЕВ, Н., 2006. *Тревожно литературознание*. София: Просвета.
- ДЕЛЪОЗ, Ж. & ГАТАРИ, Ф., 2009. *Хиляда плоскости*. Прев. от френски Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм.
- ДИМИТРОВ, Н., 2007. Проблемът за целостността в късното творчество на Емилиян Станев. В: Ив. САРАНДЕВ & Р. ПЕНЧЕВА (ред.). *Писател български – 100 години от рождението на Емилиян Станев*. София: ЛИК.
- КАНТ, И., 1974. *Критика на практическия разум*. София: БАН.
- КОВАЧЕВ, О., 2004. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог.
- МАНОЛАКЕВ, Х., 2008. Различният Онегин. *Литернет* [онлайн]. [посетено на 10 юли 2022]. Достъпно на: <https://liternet.bg/publish/hmanolakev/razlichniiat.htm>.
- НЕКЕРМАН, Й., 1966. *Разговори с Гьоте*. Прев. от немски Димитър Осинин и Плама Николова. София: Наука и изкуство.
- ПУШКИН, А., 1995. *Евгений Онегин: Исторически прочит и коментари*. Прев. от руски Григор Ленков. Велико Търново: Абагар.
- СТАНЕВ, Е., 1978. *Насън и наяве. Пламък, XXII(1)*.
- СТАНЕВ, Е., 1983. *Събрани съчинения. Том седми*. София: Български писател.
- СТАНЕВ, Е., 2003. *Дневници от различни години*. София: ЛИК.
- СТАНЕВА, Н., 1983. *Ден след ден...*. София: Профиздат.
- УОЛПОУЛ, Х., 1986. *Замъкът Отранто*. Прев. от английски Жечка Георгиева. В: *Готически романи*. София: Народна култура.

- ХОФМАН, Е., 1929. *Еликсирите на сатаната*. София: Книгоиздателство Ив. Г. Игнатовъ & синове.
- ЧЕХОВ, А., 1988. *Избрани творби в осем тома. Том 3. Разкази*. София: Народна култура.
- RADCLIFFE, A., 1981. *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. A Romance*. Oxford: OUP.
- WALPOLE, H., 2003. *The Castle of Otranto and The Mysterious Mother*. Peterborough: Broadview literary texts.

REFERENCES

- BAYRON, D., 2004. *Don Zhuan*. [Translated from English: Lyuben Lyubenov]. Sofia: Zahariy Stoyanov.
- CHEHOV, A., 1988. *Izbrani tvorbi v osem toma. Tom 3. Razkazi*. Sofia: Narodna kultura.
- GEORGIEV, N., 2006. *Trevozhno literaturoznanie*. Sofia: Prosveta.
- DELYOZ, Z. & GATARI, F., 2009. *Hilyada ploskosti*. [translated from French: Antoaneta Koleva]. Sofia: Kritika i humanizam.
- DIMITROV, N., 2007. Problemat za tselostnostta v kasното творчество на Emilian Stanev. In: I. SARANDEV & R. PENCHEVA (ed.). *Pisatel balgarski 100 godini ot rozhdenieto na Emilian Stanev*. Sofia: LIK.
- HOFFMAN, E., 1929. *Eliksirite na satanata*. Sofia: Knigoizdatelstvo Iv. G. Ignatova & sinove.
- KANT, I., 1974. *Kritika na prakticheskiya razum*. Sofia: BAN.
- KOVACHEV, O., 2004. *Goticheskijat roman. Genealogiya, zhanr, estetika*. Sofia: Ednorog.
- MANOLAKEV, H., 2008. Razlichniyat Onegin. *Liternet* [online]. [viewed 10 July 2022]. Available from: <https://liternet.bg/publish/hmanolakev/razlichniiat.htm>.
- NEKERMANN, Y., 1966. *Razgovori s Gyote*. [translated from German: Dimitar Osinin & Plama Nikolova]. Sofia: Nauka i izkustvo.
- PUSHKIN, A., 1995. *Evgeniy Onegin: Istoricheski prohit i komentari*. [translated from Russian: Grigor Lenkov]. Veliko Tarnovo: Abagar
- RADCLIFFE, A., 1981. *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. A Romance*. Oxford: OUP.
- STANEV, E., 1978. Nasan i nayave. *Plamak*. XXII(1).
- STANEV, E., 1983. *Sabrani sacheniya. Tom sedmi*. Sofia: Balgarski pisatel.
- STANEV, E., 2003. *Dnevniitsi ot razlichni godini*. Sofia: LIK.
- STANEVA, N., 1983. *Den sled den...*. Sofia: Profizdat.
- UOLPOUL, H., 1986. *Zamak at Otranto*. [translated from English: Zhechka Georgieva]. In: *Goticheski romani*. Sofia: Narodna kultura.

- VASILEV, S., 2011. *Varvelo: kniga za yavyavane*. Veliko Tarnovo: Faber.
WALPOLE, H., 2003. *The Castle of Otranto* and *The Mysterious Mother*.
Peterborough: Broadview literary texts.

THE BLACK MONK OF EMILIAN STANEV AND HIS GOTHIC BRETHREN

Abstract. Emilian Stanev's unfinished short novel *The Black Monk* still remains on the margins of his oeuvre, and also of research interest on the part of Bulgarian literary studies. On the other hand, the plot and the eponymous character fit it into a wide network of works by English, German, French, Russian and other authors, in the traditions of Gothic, Romanticism, Realism and their varieties, where the 'Black Monk' motif is a *locus communis*. I call the potential of such *loci communes* to form sets of works partially connected by separate, often contextually undetermined threads, *polyvalent intertextuality*. Comparing through it works by different authors, from different genres and nationalities, I come to the conclusion that their interaction can be described, in terms such as *de-* and *reterritorialization* (Deleuze and Guattari), as rhizomatic and gothic. This paper does not range over historical-philosophical, ethical, socio-political, etc. aspects of Stanev's work.

Keywords: marginality; history of creation; intertextuality; comparative literary study; rhizome; Gothic

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

ORCID ID 0000-0002-2239-4173

Department of Literary Theory

Faculty of Slavic Studies

Sofia University

15, Tzar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, Bulgaria

E-mail: ognyan@slav.uni-sofia.bg