

ТРАГЕДИЯТА В РОМАНА. ПРОЧИТ НА „ФРАНКЕНЩАЙН“ ПРЕЗ АРИСТОТЕЛ

Габриела Иванова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE TRAGEDY IN THE NOVEL. A READING OF “FRANKENSTEIN” THROUGH ARISTOTLE

Gabriela Ivanova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

The paper aims to explore how Aristotle's concepts of tragedy can be transferred to the study of epic narrative to discover new fields of interpretation of the novel "Frankenstein; or, The Modern Prometheus". The protagonist Victor Frankenstein is traced to reveal his characteristics as a tragic character. The paper examines the construction of the plot of Mary Shelley's novel through the events of suffering, anagnorisis and peripeteia, identified in "Poetics" as key to the best examples of the tragedy as a genre.

Keywords: Frankenstein, Mary Shelley, Aristotle, tragedy, plot, hamantia, anagnorisis, peripeteia

*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

Може ли трагическото да бъде мислено отвъд рамките на драматургията, като възприето от друг, несвойствен му жанр, какъвто е романът? Настоящото изследване има за цел да проследи този проблем, разглеждайки специфично трагическите похвати, използвани при изграждането на фабулата на *Франкенщайн*, или *Новият Прометей*, като се фокусира върху избран епизод от романа, улавящ трагическата съдба на Виктор Франкенщайн – заставен от съдбата да разпознае у своето творение, на което именно той е вдъхнал живот – убицеца на собствения си брат. Връщайки се към Аристотеловата *Поетика* и концепцията за

¹ Adorno/Адорно 1973: 320, преводът е мой – Г. И.

² Цит. по King/Кинг 1978: 30, преводът е мой – Г. И.

това какво прави една художествена творба трагическа, ще проверим как *трагическото страдание*, *узнаванията* и *перипетиите* са използвани в епическото повествование и с какво допринася това за разгръщането на интерпретационното поле на разглеждания роман.

Преображенията на трагичното – връщане към основите

Като понятие в литературната теория трагедията преживява своите значителни метаморфози през различните епохи и при различните 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 трагическия характер на тези жанрови образци, които не могат да бъдат поместени в избраното определение за трагедия (вж. Eagleton/Игълтън 2009). Поетики на жанра и концепции за трагическото занимават и велики, и посредствени умове 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. Лесно би се постигнал консенсус, че между всички трагически творби има нещо общо, но когато опитаме да изведем споменатото сходство до нивото на дефиниция, която не се опира единствено на състраданието, предизвикано у читателя (Eagleton/Игълтън, цит. съч.) – неизбежно се изправяме пред проблем.

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, ако го сведем до една висша степен на тъжното, малцина биха оспорили това свръхопростяване. Всъщност няма да ни изненада становището на Т. Игълтън, че „за повечето хора днес трагедията означава действителна случка [...] и те вероятно не са наясно, че тя изобщо има художествен смисъл“ (пак там: 18³). 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.

В хода на изложението ни предстои да изпитаме трагедийния характер на романа *Франкенщайн*, а за да направим това, ще се върнем към изначалните прояви на трагедията, установила се като клю-

³ Преводът е мой – Г. И.

чова за една цяла епоха – епоха, която на свой ред повлиява на всяка последваща – а именно Античността, защото „ако схванем същността [на трагедията] в древногръцкия феномен, ще успеем да разберем всички останали трагедии като аналогични на древногръцките“ (Ricoeur/Рикьор 1967: 221, преводът е мой, Г. И.).

Аристотел започва своето ранно съчинение „Поетика“ със заявката, че в него ще говори „за поезията изобщо и за нейните видове“ (Аристотел/Aristotel 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 трагедията⁴, която „се оказва парадигмата, според която бива описано поетическото изобщо“ (Паскалева/Paskaleva 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/Бреретън 1970: 27, преводът е мой, Г.И.). Оставяйки настрана йерархията на поетическите видове, изведена и защитена от древния философ, 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. Като най-важна е възприета фабулата – именно това е елементът, назован „душа на трагедията“ (Аристотел/Aristotel 2013: 85). Тя може да се класифицира по два признака. Според единия е по-добре фабулата да бъде проста, а не двойна, т.е. да представя преход от „щастие към нещастие“ (пак там: 93), а не преход от нещастие към щастие. Според другия признак тя се дели на заплетена и проста, в зависимост от това

⁴ 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 с комедията. Вж. Александър Ничев. „Поетиката“ като възражение срещу Платон“. – В: Аристотел. *За поетическото изкуство*. София: Захарий Стоянов, 2013: 11.

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*. Тъкмо чрез тях Аристотел ще издигне една конкретна творба до ранга на образец, а именно трагедията „Едип цар“.

Страданието и трагическата вина

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. На повърхността би стояла физическата болка, на която може да съчувства всеки здравомислещ човек (вж. Brereton/Бреретън 1970: 46), но ако тя не е съпроводена от други, усложнени обстоятелства, трудно би могла да бъде назована трагическа. Потапайки се по-дълбоко обаче, ще се сблъскаме с психологическия план на страданието – именно тук героят, натоварен с определено нещастие, което има силата да го срине, 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/Aristotel 2013: 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 (Аристотел, цит. съч.: 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/Бреретън 1970: 39⁵). 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/Passy 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/Aristotel 2013: 95). От това произлиза умозаклучението, че не самите наранявания, болка и смърт предизвикват страданието у героя и възприемателя, а разклатените устои на междуличностните взаимоотношения – на тяхната срината сакралност.

Тук е най-подходящият момент да влезем в повествованието на „Франкенщайн“ и да видим как този срив се изразява в него. Както се уточни в началото на това изследване, то ще проследи трагическата съдба на Виктор Франкенщайн, като за целта ще разгледаме епизод от романа, улавящ в себе си ключовия момент, в който съдбата на героя прави преход към абсолютно нещастие. Това е сцената, когато Франкенщайн разбира, че той е отговорен за смъртта на собствения си брат, осъществена от създанието, на което той е вдъхнал живот. Още от това най-сбито представяне на събитията може да видим как отношенията между действащите лица са крайно усложнени и условието за близкородствена връзка е изпълнено. И още нещо – дава ни се въз-

⁵ Преводът е мой – Г. И.

можност да видим разликата между човешката скръб, породена от загуба на обичан член на семейството, която не би била достатъчна да извиси наратива до нивото на трагедия, и страданието, реализирано чрез узнаване, което разкрива трагическата вина на героя и 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 – Г. И.). 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 всякакъв смисъл на тези думи. Но в какво точно се изразява въпросната трагическа грешка в романа? Персонажът я осмисля и приема единствено на ниво създаване на чудовището, което впоследствие извършва злодеянията си – за Виктор Франкенщайн отговорността за разните нещастия и смърти в хода на повествованието носи безименното му творение, а той е виновен дотолкова, доколкото му е вдъхнал живот. Именно това заслепение 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 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 единствено на него.

(Раз)познаване и перипетия

След като сме покрили минималното условие, за да съществува една трагедия, според дефиницията на Аристотел, се обръщаме към онези елементи на фабулата, които са „най-същественото, с което трагедията увелича зрителя“ (Аристотел/Aristotel 2013: 85), а това са именно перипетиите и узнаванията. Въпреки желанието ни 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 узнаването, когато заедно с него възникват и перипетии, както е в „Един“ (пак там: 91) и във „Франкенщайн“, бихме допълнили ние. Но какво представляват тези две понятия и каква е тяхната функция в трагедията?

Според дефиницията, която ни дава Аристотел, узнаването е „преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда между героите, определени за щастие или нещастие“ (пак там: 91). 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. 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/Стьюарт 1918: 278, преводът е мой, Г.И.). 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/Aristotel 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/Лукас 1962: 57, преводът е мой, Г.И.). Перипетията е събитие, което срива 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 фавулата като вероятна, дори необходима“ (Рикьор/Ricoeur 1996: 74).

Сега ще се пренесем в света на Виктор Франкенщайн, за да видим как тези постановки могат да бъдат открити и разчетени в момента на прозрение, който коментирахме в предишните редове. За тази сцена Мери Шели ни пренася в една възвишена и мрачна готическа атмосфера, която едновременно „привлича и отблъсква“ (Стоянов/Stoyanov 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 трупът на малкия му брат, и насочил поглед към „величествената битка, разиграваща се в небето“, отправя зов към духа му. Сякаш именно това негово обръщане към неземното е подтикът, след който трагическата логика трябва да покаже на персонажа, че е пресътил закони, по-велики от него. Това е моментът, непосредствено след който той съзира силуета 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 са случайни мястото, на което се на-

мира, и времето на тази среща – чудовището е убиецът на Уилям. След момента, 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 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. Бреретън разглежда това като „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/Бреретън 1970: 35, преводът е мой, Г. И.). 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?“.

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 М. Николчина отбелязва 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/Nikolchina 1988: 54). 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 (Аристотел/Aristotel 2013). 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.

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“ (пак там: 120 – 121). Това е отговор на въпроса дали имаме основание да

търсим в епическото повествование онова, което Аристотел е открил за трагедията.

Направеният анализ показва, че фабулата на романа на Мери Шели е изградена според описаното от Аристотел: тя 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 „Франкенщайн, или Новият Прометей“ може (по вероятност и необходимост) да бъде наречен трагически, а дори и да бъде изтъкнат като един добър образец за такъв, доколкото в него могат да се открият всички елементи, които съдържа и добрата трагедия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Adorno/Адорно 1973:** Adorno, T. W. *Negative Dialectics*. London: Seabury Press, 1973.
- Аристотел/Aristotle 2013:** Аристотел. *За поетическото изкуство*. Преводач: А. Ничев. София: Захарий Стоянов, 2013. [Aristotel. *Za poeticheskoto izkustvo*. Prevodach: A. Nichev. Sofia: Zaharii Stoyanov, 2013.]
- Brereton/Бреретън 1970:** Brereton, G. *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. Florida: University of Miami Press, 1970.
- Eagleton/Игълтън 2003:** Eagleton, T. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishers, 2003.
- King/Кинг 1978:** King, J. *Tragedy in the Victorian novel: Theory and practice in the novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*. Cambridge: Cambridge university press, 1978.
- Lucas/ Лукас 1962:** Lucas, D. W. Pity, terror, and peripeteia. // *The Classical Quarterly* 12.1, 1962, 52–60.
- Николчина/Nikolchina 1988:** Николчина, М. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1988. [Nikolchina, M. *Mitat za Prometei i poetikata na angliiskiya romantizam*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1988.]
- Паси/Passy 1963:** Паси, И. *Трагичното*. София: Наука и изкуство, 1963. [Pasi, I. *Tragichnoto*. Sofia: Nauka I izkustvo, 1963.]
- Паскалева/Paskaleva 2018:** Паскалева, Б. Случайността на поетическото събитие. // *Предизвикателството Аристотел*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, 369 – 400. [Paskaleva, B.

Sluchainostta na poeticheskoto sabitie. // *Predizvikelstvoto Aristotel*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2018, 369–400.]

Рисоеур/Рикьор 1967: Ricoeur, P. *The symbolism of evil*. Vol. 18. Boston: Beacon Press, 1967.

Рикьор/Рисоеур 1996: Рикьор, П. Едно подемане на **Поетиката** на Аристотел. // *Прочити*. Преводач: А. Желев. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996, 67 – 80. [Rikyor, P. Edno podemane na **Poetikata** na Aristotel. // *Prochiti*. Prevodach: A. Zhelev. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1996, 67–80.]

Стоянов/Stoyanov 1973: Стоянов, Ц. *Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература*. София: Наука и изкуство, 1973. [Stoyanov, Ts. *Idei i motivi na otchuzhdenieto v zapadnata literatura*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1973.]

Stuart/Стюарт 1918: Stuart, D. C. The function and the dramatic value of the recognition scene in greek tragedy. // *The American journal of philology* 39.3, 1918, 268–290.

ИЗТОЧНИЦИ

МШ/MSH: Шели, М. *Франкенщайн*. Преводач: Жана Тотева. София: Труд, 2012. [Sheli, M. *Frankenshtain*. Prevodach: Zhana Toteva. Sofia: Trud, 2012.]